ЖУРНАЛ

Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

За пролетарское искусство

7-8

ОГИЗ–ИЗОГИЗ МОСКВА 1932

Г. РЯЖСКИЙ
ДЕЛЕГАТКА

За пролетарское искусство

ЖУРНАЛ
Российской
Ассоциации
Пролетарских
Художников

АПРЕЛЬ

№ 7-8

СОДЕРЖАНИЕ

Адрес редакции:
Цветной бульвар, 25.

О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

(ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП (б) ОТ 23 АПРЕЛЯ 1932 г.)

ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого ЦК ВКП(б) постановляет:

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) об'единить всех писателей, подерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;

4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

ЦК ВКП(б)

СЛЕДУЮЩИЕ НОМЕРА ЖУРНАЛА БУДУТ ПОСВЯЩЕНЫ ВОПРОСАМ ПЕРЕСТРОЙКИ ИЗОФРОНТА НА ОСНОВЕ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ОТ 23-го АПРЕЛЯ С. Г.

Главлит В-22С89. Т. 15000. Тип. Полиграф. Ин-та.



А. ЛОБАНОВ

ЗА ЗДОРОВЫЙ МОЩНЫЙ ПАРОВОЗ

У НИХ

«Глубочайший кризис в странах капитализма — вернейшее доказательство приближающегося крушения капиталистического мира. Успехи социализма в СССР—лучшее доказательство преимущества социалистической системы перед системой капиталистической».

«в странах капитала — катастрофическое падение производства, массовое свертывание и остановка фабрик и заводов, неслыханное разрушение производительных сил... жесточайшая безработица миллионов и крайнее обнищание многомиллионных масс в деревне».

(Из резолюции XVII партконференции по докладам тт. Молотова и Куйбышева).

Тяжелейший кризис капиталистической культуры, полный упадок и разложение буржуазной экономики и идеологии не отрицаются сейчас даже признанными авторитетами буржуазного мира.

Неизлечимая болезнь капиталистического общества выражается в катастрофическом падении производства, в жесточайшей безработице и крайнем обнищании масс, в идейном разложении и гниении капиталистической культуры.

Колониальный разбой, сожженные города Китая и десятки тысяч жертв японского империализма за ширмой конференций по разоружению, тюрьмы и виселицы для рабочих, служители культа в роли проповедников интервенции, социал-демократы на полицейской службе, пытки и истязания в польских тюрьмах, смертный приговор восьми молодым неграм в Скоттсборо — таково лицо капиталистического мира, таков лик капиталистической цивилизации.

О гибели этой цивилизации, о ее крушении сейчас много пишут и кричат пророки и идеологи капиталистического мира.

Выход из этого тупика капиталистический мир видит только в свирепой расправе с восстающим рабочим классом, в новых империалистических войнах, в первую очередь в войне против страны строящегося социализма.

Идейное оскудение, духовное убожество закатывающейся буржуазной культуры не поддаются описанию. Капиталистическое общество отшатнулось от науки. Оно идет назад к средневековью, его «новая» философия возвращается к теологии. В университетах капиталистического мира в числе учебных предметов мы находим телепатику, телекинетику, «ультра-сознательный разум», «сверхсознательный разум» и т. д.

Какое искусство может дать эта гниющая почва капиталистической культуры?

Буржуазное искусство бесперспективно, чуждо большим идеям, регрессивно и смердит, как смердит само капиталистическое общество. Это — в большей части — мистическое, эротическое искусство, искусство крайнего субъективизма и индивидуальных «вчувствований».

Конечно, и в этом безыдейном опустошенном искусстве есть своя идея, своя классовая служебная роль. Что бы ни думали об этом искусстве его жрецы и теоретики, назначение этого искусства — служить королям биржи и наживы, покрывать обманчивым флером неприглядную эксплоататорскую действительность, «облагораживать» капиталистическое рабство, уводить зрителей от осмысливания социальных язв капиталистического общества, уводить от больших идей и безрадостных для буржуазии социальных перспектив.

Тяжелый кризис капиталистической культуры, предчувствие классовой гибели, классовый пессимизм нашли яркое отражение и в среде людей искусства.

Теоретики и авторитеты в области «чистого искусства» в своих последних выступлениях показывают большую растерянность и неверие в судьбы капиталистического мира.

«Бурные и неожиданные, хотя и могущие быть предвиденными события потрясли сознание, проснулись сомнения в ценности привычных мыслей, в сформировавшихся убеждениях и в возможности за них держаться... В самом деле, мы видим вокруг нас только крушение принципов, регулирующих жизнь...». Так пишет известный искусствовед Кристиан Зервес в первом номере журнала «Cahier d'Art» за 1932 год. И дальше: «некоторые пресыщенные настоящим и возмущенные внешним беспорядком приходят к магической концепции мира... Но большинство видит в самой мысли причину зла и ставит ей в вину, что она не спасла человека от крушения; оно старается освободиться от нее, освободить социальное тело от ее оков».

Эти мысли, ярко выражающие растерянность и тупик, в который зашли буржуазные культура и искусство, взяты из вводной статьи к примечательной анкете, с которой редакция журнала «Cahier d'Art» обратилась к многим авторитетам и читателям своего журнала. Первый абзац обращения от редакции исключительно характерен.

«Всякий, кто попытается размышлять о событиях сегодняшнего дня и выявить их глубокое значение, не может не быть поражен их глубокой сложностью. Мир кажется погруженным в хаотический беспорядок без всякого духовного направления. Самые противоположные утверждения находят оправдание. И одинокая мысль перед слишком трудным выбором приходит к пассивности и отчаянию. Единственным убеждением, которое кажется более или менее общепринятым, является то, что старый социальный строй, с его интеллектуальной и духовной структурой кажется окончательно осужденным. В силу этого убеждения многие начинают сомневаться не только в духовных выводах прошлого, но и в плодотворности всякой духовной жизни».

Здесь тот же мотив безысходности и социальной обреченности выражен с еще большей четкостью. Капиталистический строй с его идеологическими надстройками изжил себя. Это видно из каждого пункта анкеты. Кризис капиталистической культуры для идеологов буржуазии кажется кризисом всякой культуры, кризисом всей человеческой культуры. Выход из тупика «Cahier d'Art» видит не в революции, а некоем реформизме. «Каково бы ни было противоположение мнений,—говорится в анкете дальше,—будущее строится уже каждым днем настоящего. Каково будет место индивидуальной жизни в этом будущем? Какую форму будет иметь эта цивилизация?..»

И журнал задает в анкете такие вопросы:

«1) Что Вы думаете об общем состоянии мира в настоящий момент?»

«2) Верите ли Вы, что все духовные ценности цивилизации вчерашнего дня действительно отжили свое время, что в обществе будущего не будет места ни для чистого созерцания, ни для незаинтересованного исследования, ни для метафизики?»

«3) Считаете ли Вы возможным полное переустройство существующего социального строя?»

«4) Думаете ли Вы, что полное переустройство экономической организации приведет к параллельной перестройке внутренней жизни и духовных интересов человека?»

Разве не говорит здесь каждая мысль о полном потрясении основ капиталистического строя, об экономической и идейной катастрофе, в силу которой даже буржуазные искусствоведческие журналы ставят в своих анкетах социальные проблемы и дают убийственные оценки капиталистическому строю?

Разве это не характернейший документ эпохи?

Но ноты отчаяния и безысходности в буржуазных искусствоведческих журналах говорят не только о гниении капиталистической культуры и об умирании идейно опустошенного буржуазного искусства. Верно, конечно, что капиталистический строй, потрясенный в своих основах, идет под откос. Но этот обреченный строй яростно борется за свое существование. И в этой борьбе он не прочь еще раз использовать искусство в иных формах, более приспособленных для новых задач и для прямой борьбы с восходящим классом.

Капитализму уже не столь нужно «идейно опустошенное», «уводящее» искусство, сколько нужно сейчас воинствующее фашистское классовое искусство. И буржуазия поднимает сегодня на щит это фашистское искусство. Она охотно покровительствует и социал-фашистскому искусству, пропаганде реформистских иллюзий средствами изоискусства.

Наибольших успехов в создании новых форм фашистского искусства буржуазии удалось добиться в Италии.

На другом классовом полюсе растет и укрепляется в борьбе с капиталистическим строем молодое пролетарское искусство, искусство, служащее идеям пролетарской революции и социалистической переделке мира.

Два класса, два искусства противостоят друг другу во всем мире.

Так или иначе не «перестроившееся» в откровенно фашистские формы искусство уже не в почете у капиталистов. Услуги интеллигенции, как известно, стали вообще цениться очень дешево в капиталистическом мире.

«Талант «красивой лжи», основной их талант, уже не может, не в силах прикрывать грязный цинизм буржуазной действительности» (М. Горький. Статья «С кем вы, мастера культуры»).

Художественные выставки совершенно себя не оправдывают. Картины не находят сбыта. Художники буквально умирают с голода.

В мартовском номере журнала «The Studio» 1932 г. мы читаем: «Невероятно нервное напряжение политической ситуации внутренней и внешней дольше нетерпимо. Если в ближайшее время не наступит поворота колеса, все, что здесь связано с миром искусства, будет разбито вдребезги. 80 проц. художников имеют заработок в 50 марок и меньше в месяц. Из пяти художественных академий три уже закрыты. Государственные школы закрываются потому, что они не могут более отапливаться; более молодые учителя — на улице. Серьезно обсуждается вопрос о закрытии музеев; за ними должны последовать университеты. На выставках развешены плакаты, говорящие о том, что художники готовы обменять свои картины на пищу и одежду. Неудивительно, что подымаются волны крайних мнений всякого рода».

Что к этому можно прибавить?

«Мюнхенская выставка 1930 г. была дефицитным предприятием. Выставка в немецком музее... на второй месяц стояла перед банкротством, и частные покупки покрыли незначительную часть расходов. На выставке Эссенского союза художников, как известно, совсем не было частных покупок» («Kunst und Künstler», № 1—2, 1932 г.).

Здесь же мы читаем, что художники подали заявление рейхсканцлеру о своем тяжелом положении. Это комментируется в статье таким образом: «Художники требуют от государства и коммун помощи в нужде, которая угнетает их сегодня больше, чем когда либо. Их крики о помощи не проходят неуслышанными: суммы, которые ежегодно в Германии выбрасываются «для поощрения искусства», в целом значительны. Тем не менее художники считают свои притязания далеко не удовлетворенными. В самом деле их положение изо дня в день становится все безнадежнее: в мастерских царит голая нужда; среди тысячи художников едва ли сто могут рассчитывать на что-либо иное, чем на благотворительное пособие».

«Разумеется,—резонно и издевательски констатирует журнал, — государство нельзя полностью освободить от вины в безответственном преумножении художественного пролетариата. С другой стороны, не годится записывать его должником по отношению к каждому неудачнику. Кто не умеет спекулировать (wuchern) своим талантом, вольно или невольно должен держаться за другие свои дарования».

Какая откровенная постановка вопроса и какая убийственная терминология! Не умеете торговать искусством, не умеете потрафить вкусу буржуа, попробуйте счастья в других областях. Почему бы вам не заняться чисткой обуви, уборкой улиц? Ничего не поделаешь, сами знаете — перепроизводство интеллигенции.

Это — в побежденной Германии. Но навряд ли лучше и в странах-победительницах.

В письме, адресованном одному из советских художников, художник-эмигрант пишет:

... «Общее положение?.. Парижа художников ты не узнал бы!.. Первое явление — нет контрактов, нет Ventes (продаж). Галлереи пусты. Выставляют люди или совсем молодые, или очень тщеславные. Другие обескуражены апатией, безразличием публики. Художники или голодают, или находятся накануне голода».

... «Здесь все интересуются вопросом: пустят ли в Россию художников. Хотели бы вы получить целую группу? Мог бы АХР ей помочь, вызвать ее, что ли? Ответь сейчас же».

Мы не будем останавливаться на такой характерной черте положения художников за границей, как выставки товарообмена и общества обмена. Художники вынуждены менять свои работы на одежду, пищу и т. д. При жесточайшем кризисе сбыта это очень выгодно для покупателей-буржуа, но очень невыгодно для бедствующих художников.

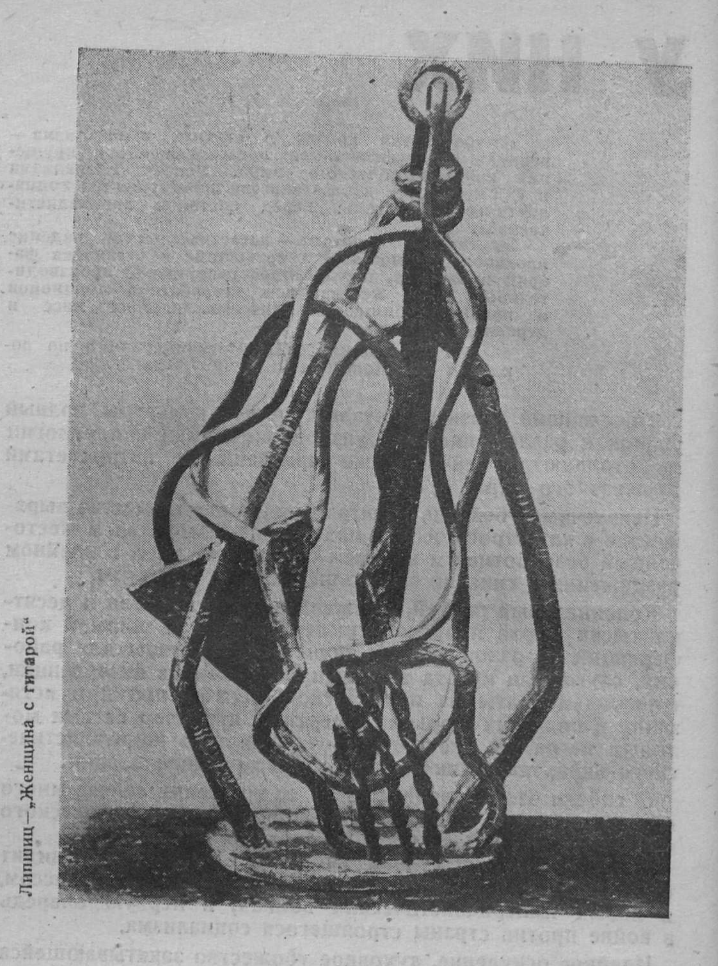
Итак, капиталистический мир трещит по всем швам и вместе с ним распадается и гниет искусство капиталистического мира.

БУРЖУАЗНАЯ ПЕЧАТЬ

О Ж. РУО (рис. внизу)

«Этот посланец, эта рысь, этот сыщик душ — он выполняет свою миссию освобождения и человечности»...

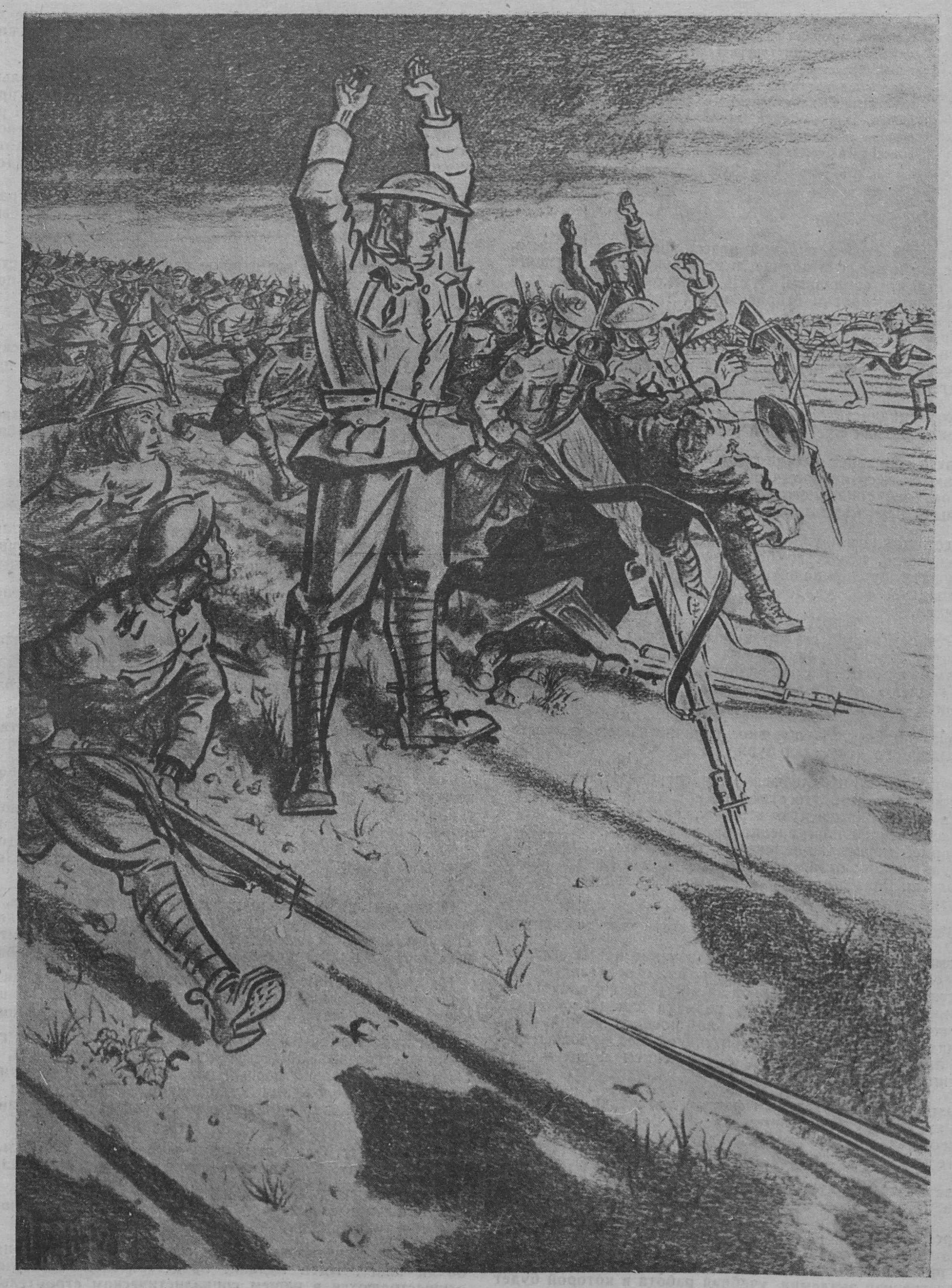
(«Вольдемар Жорж в журн. «Formes», № 13).



Липшиц — „Женщина с гитарой"



Ж. Руо „Сумасшедшая"



В. Гриффель

Долой империалистическую войну!

У НАС

«Конференция считает, что основной политической задачей второй пятилетки является окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовые различия и эксплоатацию, и преодоление пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всего трудящегося населения страны в сознательных и активных строителей бесклассового социалистического общества».

(Из резолюции XVII партконференции по докладам тт. Молотова и Куйбышева).

В советской стране рабочий класс, колхозные массы и вместе с ними все, считающие дело рабочего класса своим делом, строят социализм. XVII партконференция дала основные ориентировки второго пятилетнего плана социалистического строительства. Основной политической задачей второй пятилетки является «окончательная ликвидация капиталистических элементов и классов вообще, полное уничтожение причин, порождающих классовые различия и эксплоатацию».

Успехи социалистического строительства обеспечили необычайный размах культурной революции.

Строятся социалистические города, сотни рабочих клубов, открываются десятки новых школ, где воспитываются кадры строителей социалистического общества, сооружаются стадионы и парки культуры.

На этом мощном фундаменте растет молодое пролетарское искусство, искусство большой идейной направленности — полная противоположность идейно опустошенному, бесперспективному, упадочному искусству капиталистического мира.

Искусство у нас не служит небольшому слою пресыщенных людей, как оно служит на Западе кучке буржуа. Искусство служит у нас социалистической переделке мира, великим идеям пролетарской революции. Наши советские художники — активные строители социализма.

Высокая идейность — основное отличие нашего искусства от безыдейного искусства буржуазии.

Рабочий класс, переделывая мир, переделывает себя и всех, кто идет с ним. Это относится и к художникам. Включаясь в социалистическую стройку, овладевая тематикой социалистического наступления пролетариата, революционной теорией марксизма-ленинизма, растут кадры пролетарских художников; овладевая мировоззрением пролетариата, преодолевая колебания, переходят на рельсы пролетарской идеологии художники-попутчики.

Необ'ятная работа лежит перед советскими художниками.

Огромные культурные сдвиги, вовлечение новых миллионов в социалистическое строительство, строительство социалистических городов, борьба за новый быт ставят перед художниками исключительного размаха задачи по линии станковой живописи, монументальной росписи зданий, в работе над плакатом, над массовой книгой, над художественными предметами быта, над оформлением политических кампаний и демонстраций.

И разве не знаменательным фактом для жизни искусств в СССР является строительство Дворца Советов, пред'явившее необычайно высокие требования ко всем видам изобразительных искусств.

У нас нехватает художников. Проблема художественных кадров становится в СССР важнейшей проблемой.

Вопросы подготовки и переподготовки художественных кадров нашли решение на совещании художников у наркома просвещения т. Бубнова. В Москве будет открыта художественная академия, учебная работа в которой будет поставлена с таким расчетом, чтобы в этой академии можно было бы готовить молодых пролетарских художников и вести «переподготовку» старых художников.

Говоря о кадрах для изофронта, нельзя не сказать о массовом рабочем искусстве. Необходимо в дальнейшем добиться такого положения, при котором именно движение рабочих-художников давало бы в основном пополнение художественным вузам, новые кадры пролетарских художников.

Но массовое движение рабочих-художников значительно шире проблемы кадров для изофронта. Это одно из проявлений растущей активности рабочего класса, одно из русел культурной революции, одна из форм проявления творческих сил пролетариата, одна из форм изживания противоположностей между физическим и умственным трудом.

Такое движение возможно только в СССР, в стране строящегося социализма. Ничего подобного не может быть в капиталистическом обществе.

Растут и крепнут у нас отряды национального искусства, искусства, национального по форме и интернационального по содержанию.

Крепнет интернациональная связь революционных художников всего мира, усиливается борьба средствами искусства против подготовки к империалистическим войнам, против подготовки нападения на СССР.

С каждым годом пролетарское искусство растет и завоевывает все большее и большее внимание советской общественности.

Одним из свидетельств этому являются намеченные на ближайшее время выставки.

Полным ходом идет подготовка к большой выставке «15-летие Красной армии». К участию на выставке привлечено свыше 600 художников.

На выставку отпущено правительством свыше миллиона рублей.

Готовится также выставка к 15-летию советской власти. К участию в ней привлечено свыше 700 человек.

На эту выставку отпущено свыше полумиллиона рублей.

На совещании художников у т. Бубнова в основном решен вопрос о предоставлении под художественные выставки специально оборудованного выставочного помещения.

Советское правительство всемерно стремится обеспечить идейный рост и перевоспитание художников и лучшие материальные условия для их работы. Закрепляются новые формы организации труда художников, обеспечивающие плодотворную творческую работу, регулярный заработок и массовое распространение репродукций с их работ (контрактация).

С каждым годом увеличивается число художников, командируемых сектором искусств Наркомпроса, художественными организациями и Изогизом для подготовительных работ в индустриальные центры, колхозы и совхозы.

На очереди стоят вопрос об улучшении снабжения художников рабочими материалами и вопросы дальнейшего улучшения их материального и бытового обслуживания.

Дом художников на Верхней Масловке с большими светлыми мастерскими, общественной столовой, прачечной, детским садом — только первый шаг в улучшении материально-бытового положения художников. А между тем уже этот дом вызывает удивление и восхищение иностранных гостей.

В 1932—33 гг. будет выстроено еще 2 таких же больших дома художников. Таким образом на Верхней Масловке создается действительно целый городок художников.

Поставлен и вероятно разрешится положительно вопрос о клубе художников.

Величественно и захватывающе дело, которое вершит рабочий класс. Идеи лучших представителей человечества осуществляются в нашем социалистическом строительстве. Эти мощные идеи дают содержание и силу нашему искусству.

Отставание изоискусства от темпов социалистического строительства преодолевается и будет преодолено.

Магнитострои искусства будут созданы.



Г. Ряжский Колхозница — бригадир (эскиз к картине)

ПУТИ РЕВОЛЮЦИОННОГО ХУДОЖНИКА

(Беседа с членом ARBKD т. Генрихом Фогелером[1])

Моя родина — Бремен. Родился я в 1872 году. Уже сорок лет работаю как художник. До империалистической войны занимался крестьянским хозяйством и параллельно с этим совершенствовал свое живописное мастерство. Империалистическая война заставила меня изменить метод живописной работы, который в прежних моих произведениях был явно романтического направления. Служба в германской армии в качестве рядового, прикомандированного к одному из секретно-оперативных отделов, способствовала тому, что, знакомясь с революционными материалами, проникавшими в армию из России, я стал постепенно понимать, где лежит выход из того морального кризиса, в котором находится германская буржуазия. Эти революционные материалы сделали меня социалистом. Я написал открытое письмо кайзеру и солдатам германской армии против грабительского Брест-Литовского мира. За то, что я протестовал против грабительства, меня — здорового, готового бороться, отправили в сумасшедший дом, а через 2 месяца, поняв, что сумасшедшим меня не сделать, отдали под надзор полиции.

В период империалистической войны и моих «сумасшедших» скитаний я сделал ряд офортов, тесно связанных как с историческими событиями, так и личными моментами.

Но так как я был еще в плену мелкобуржуазных, идеалистических установок, в своих произведениях этого времени я не поднялся выше иллюзорности.

В 1919 году я организовал рабочую коммуну, которая просуществовала до 1923 года. В это время в отдельных живописных произведениях я стремился расшифровать свое отношение к искусству. Но, не имея твердой политической подготовки, я часто попадал в плен к различным «измам», и четкого революционного творческого метода у меня тогда не было.

В детском доме МОПР я сделал большую роспись, и мне думается, что самую лучшую критику на эту роспись я получил от полиции; просмотрев живопись, представители полицейщины Германии предложили или уничтожить написанные мною картины или закрыть детский дом. Кончилась вся эта история тем, что министерство народного просвещения указало, что, хотя картины являются ценными в художественном отношении, они политически вредны, и поэтому предложило их закрыть.

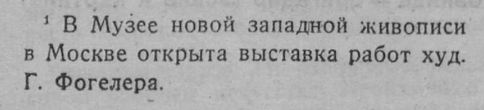
В доме по стенам сделали занавески, и картины, действительно, закрыли. Думаю, что недалеко то время, когда они будут открыты для победившего пролетариата. Тематика росписи детского дома — дети, которые любят играть, любят солнце; жизнь молодежи; материнство; пионерское собрание под красным знаменем. Дальше интернациональный сектор росписи, в котором на конкретном образе я показываю интернациональную солидарность: немецкий солдат-революционер в оккупированной Украине передает украинскому крестьянину красное знамя.

Третья подтема — МОПР. Основной задачей здесь я ставил показ борьбы против буржуазной юстиции и помощи МОПР семьям революционных рабочих. Я стремился дать картину конкретной революционной борьбы: убийство рабочих и матросов на Францозен-штрассе в Берлине, тюрьмы, освобождение политических заключенных.

Я стремился показать, как тема МОПР перерастает в интернациональную рабочую тему. Дальше — путь к советской тематике, к утверждению начал коллективизма. Таково диалектическое развертывание этих росписей. Реальная связь с рабочими позволила мне справиться с этой революционно-художественной работой.

В 1923 г. я приехал в Советскую Россию и работал руководителем изосекции Западного университета им. Мархлевского. В это время я написал портрет т. Мархлевского и две карти-

Г. Фогелер — Белый террор



[1] В Музее новой западной живописи в Москве открыта выставка работ худ. Г. Фогелера.

Г. Фогелер т. Мархлевский

ны, отражающие жизнь студенчества. По заданию ЦК МОПР мною написаны картины «Карл Либкнехт и белый террор», «МОПР» и ряд портретов — тт. Ленина, Маркса, Либкнехта, Розы Люксембург, Энгельса и др.

Дальнейшую свою живописную работу я мыслю как работу по утверждению революционного пролетарского изоискусства. Я хочу разработать проблемы прошлого и настоящего советской Сибири.

Я приму участие в выставках «15 лет Октября» и «15 лет Красной армии».

Хочется сказать несколько слов о жизни художников Германии. Большинство художников буржуазного искусства находится без заработка. Живут милостыней. Другая, меньшая часть художников, живет организацией индустриально - производственных выставок, оформляя их. Узкая группа «мастеров», «корифеев» кое-как продает свои картины. Заработок большинства художников не превышает 20 — 30 марок в месяц. А прожиточный минимум — 150—200 марок. Большинство художников не может купить красок. Многие буквально падают на улицах от истощения; шуточное замечание, взятое из германской действительности, что «главный организатор художественных сил — Красный крест», не лишено основания.

РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЗА ГРАНИЦЕЙ

(Беседа с секретарем МБРХ т. Белла Уиц)

Первый период работы МБРХ до 1931 года являлся периодом собирания сил. Сейчас задачей МБРХ является дальнейшее собирание сил, привлечение еще неохваченных секциями МБРХ групп революционных художников и усиление руководства существующими национальными секциями.

Первый период деятельности МБРХ был переломным в вопросах развития пролетарского и революционного искусства. Именно в это время возникли и выросли пролетарские и революционные организации художников в САСШ, Германии, Франции, Японии, Голландии и других странах.

Теперь, в годы мирового кризиса и революционного подъема, усилилось и наступление пролетарских и революционных сил в области искусства.

Рост членов компартий в наших организациях, участие художников в антиимпериалистической выставке, их готовность принять участие в международной интернациональной выставке, которую предполагает организовать МБРХ, участие в 70 художественных выставках, имевших место за три года существования МБРХ, созыв национальных конференций по вопросам пролетарского революционного искусства (САСШ, Германия и Япония) — вся эта работа по выполнению боевых задач пролетарского и революционного искусства указывает на то, что МБРХ развертывает практическую и организационную работу в области искусства во всю ширь.

Если до войны разлагающееся буржуазное искусство выдвигало лозунг «искусство без содержания», в целях лишить пролетариат сильного оружия в классовой борьбе, каким является искусство, то на сегодняшний день буржуазия открыто выступает с лозунгами воинствующего фашистского искусства. На международной выставке в Милане (1930 г.) «абстрактных» художников, отрицающих содержание в искусстве, было очень мало. Их место заняли художники-фашисты, открыто проводящие в своих произведениях идеологию буржуазии.

Сейчас наиболее ярко выступает классовый характер и классовое содержание искусства и выявляются борющиеся силы на фронте искусств — с одной стороны, фашистские и социал-фашистские художники, а с другой, — растущие пролетарские и революционные художественные кадры.

Мы имеем в отдельных странах организации художников, активно включившихся в революционную борьбу. Такие организации существуют: в Германии, где Ассоциация революционных художников объединяет около 300 человек и организовала за последнее время 10 выставок, в Японии, где Ассоциация революционных художников насчитывает 150 членов и за время своей деятельности организовала три больших и 50 передвижных выставок, во Франции, в Венгрии, в Болгарии, Австрии, Голландии, САСШ (клуб Джон Рида) и т. д. Работа этих организаций проходит под лозунгом активизации искусства, под лозунгом мирового революционного движения, возглавляемого пролетариатом.

Основной целью нашей работы на данный период является борьба против интервенции, в защиту СССР, непосредственное включение в социалистическое строительство, участие в ежедневной борьбе пролетариата.

Главный удар сейчас необходимо направить по мелкобуржуазной демократии, по партиям II Интернационала, по тем социал-демократическим художникам, которые идут под лозунгами «искусство для искусства», «искусство выше классов».

Борьба за марксистско-ленинское мировоззрение, борьба за правильные установки в области пролетарского изоискусства, пролетарской культуры в ряде секций МБРХ не поставлена еще на должную высоту.

В Германии Ассоциация революционных художников в своих декларативных выступлениях не учитывает национальной диференциации пролетариата. У германских товарищей есть тенденция смазать вопросы классовой борьбы, впасть в «левые» интеллигентские механистические богдановские ошибки.

В австрийской секции некоторые художники считают, что Ассоциация революционных художников не может дать настоящего искусства. Эти ликвидаторские настроения являются, с одной стороны, несомненным результатом влияния венгерских анархистов, а с другой, — идеологически неправильных установок русской художественной организации «Октябрь».

В САСШ, в клубе Джон Рида еще есть художники, которые в своей практике не преодолели теории «надклассовости искусства».

Союз социалистического художественного круга в Голландии выдвигает тезис «назад к Канту», протаскивает явно-идеалистические положения и отрицает пролетарскую культуру и пролетарское искусство.

Каковы задачи МБРХ в области революционного и пролетарского искусства? Прежде всего — непосредственное участие в ежедневной классовой борьбе пролетариата, тесная связь с трудящимися.

Мы должны сорвать маску с социал-демократии — этой главной опоры империалистов, замаскированного врага, предающего рабочий класс и революцию.

МБРХ не будет ослаблять внимания к борьбе с белым террором и фашизмом, к борьбе колониальных стран за свою независимость.

Кризис буржуазной системы отражается и на идеологической надстройке — искусстве.

Выход из тупика буржуазной системы в области культуры и искусства даст только пролетариат. Революционное и пролетарское изоискусство имеет огромные достижения в СССР и завоевывает ряд позиций и в капиталистических странах.

Мы должны из кадров самодеятельного искусства создать широкую сеть изорабкоров в капиталистических странах и колониях.

Необходимо усилить связь МБРХ с революционными художественными организациями, укрепить повседневное руководство ими, а также продолжать работу по созданию новых национальных секций и развить участие МБРХ и освещение его работы в революционной прессе.

Е. КРОНМАН

ДЖОН РИД-КЛУБ

Советская общественность чрезвычайно скудно осведомлена о сдвигах, происходящих в настоящее время в искусстве капиталистического Запада, в частности Америки. В недавние времена «процветания» в Соединенных Штатах среди буржуазии была в ходу теория, расценивавшая классовую борьбу, как «импортное», чуждое истинному, стопроцентному американизму явление, и рисовавшая дальнейшее общественное развитие САСШ, как путь беспрерывного экономического восхождения и сглаживания классовых противоречий.

Кризис, разразившийся в САСШ, покончил и с этой, как и со многими подобными теориями. Начавшись как экономический (промышленный и аграрный одновременно), кризис быстро перерос в политический.

Мирный труд «счастливых рабочих», воздающих благодарность «справедливому» хозяину, рост миллионных хозяйских барышей, завоевание новых рынков — все прелести бесконечного «просперити», о котором не уставали болтать апостолы доллара и их подголоски из подлейшей соглашательской Федерации труда, оказались блефом.

Несмотря на все заклинания политиканов, кризис разростается. Лопаются банки, закрываются заводы, нищают фермеры, замирают целые промышленные области, свыше 12 миллионов людей без работы — нарастает новая революционная волна.

Кризис переживает и буржуазная культура. Неверие в науку, которая не могла предупредить катастрофы и не в состоянии спасти от гибели подгнившую капиталистическую систему, заставляет широкие слои мещанства искать «сверхестественного спасения» у бога, для которого законы человеческой логики, как известно, не обязательны

В моду входит мистика, в которой ищут забвения от окружающего хаоса, пытаются в атмосфере всеобщей неуверенности найти поддержку в «неисповедимых путях божественного проявления».

О культурном обнищании буржуазной Америки говорят «научные» статьи, печатаемые в передовом журнале радикальной интеллигенции «The American Mercury».

В мартовском номере 1932 года помещены большие статьи о преимуществах перед смертной казнью на электрическом стуле казни через повешение как более гуманной, не оскорбляющей человеческого достоинства. В этом же номере печатаются идиллические воздыхания о пьяной Америке до «сухого» закона.

Из этого же журнала приведем характерный документ — перечисление дисциплин, читаемых в Тэйлорском (штат Тенесси) био-психологическом институте: космическая био-психодинамика, био-психогенетика, био-психоанализ, развитие личности, ориентация личности.. Рядом с эндокринологией и биохимией мы находим телепатику, телекинетику, ультра-сознательный разум, инфра-сознательный разум, сверхсознательный разум, подсозна-



У. Гроппер — Голодный поход

На рисунке У. Гроппера изображен голодный поход безработных в Вашингтон (столицу САСШ). Этот поход служит наглядным опровержением сказок о «мире в промышленности».



И. Кутлер — Нью-Йоркский портной

Трудящиеся иммигранты в САСШ подвергаются утонченной эксплоатации. Они голодали даже в годы американского «процветания». Худ. Кутлер рисует одного из таких тружеников — нью-йоркского портного, на чьей спине сидит многочисленная кампания: хозяева, мастера, продажная полиция, домохозяева и прочие паразиты.



Ф. Эллис — Линчевание негра

Рисунок худ. Ф. Эллиса рисует расправу озверелых фашистов с негритянским рабочим. Негритянскими погромами, раздуванием классовой вражды буржуазия «передовой» Америки пытается отвлечь рабочие массы от политической борьбы.

тельная интуиция. Курс новейшей физики дополнен курсом новейшей метафизики и т. д.

Программа характерна для многих американских университетов. Можно было бы привести много подобных же примеров культурного оскудения буржуазии.

В искусстве это проявляется, как тяга к прошлому. Художники вновь замыкаются в башне из слоновой кости и пытаются обрести покой, переносясь в мир отжившего.

Характер эпидемии приобретает психопатический деструктивный сюрреализм — своеобразное проявление солипсизма в искусстве, где сознательной, организующей деятельности человеческого разума не находится места, и произведение искусства является проекцией на полотне сверхчувственной сущности души художника, выражением его творческой интуиции, отличающей Творца-художника (конечно, с большой буквы) от прочих людей. Впрочем, широкого обращения подобное искусство не имеет, и круг его потребителей ограничен верхушкой «культурной» буржуазии и ее интеллигенцией.

Однако в развертывающихся классовых боях буржуазия не хочет пренебрегать таким мощным оружием идеологического воздействия, как искусство.

Массе, по мнению буржуазии, нужен пряник для того, чтобы подсластить тяжелую жизнь эксплоатируемых рабов, создать суррогат веселья, которого они лишены в условиях капиталистического труда; массе нужна узда, которая удержит ее от участия в политической борьбе. Мистическая билиберда жрецов «высокого искусства» не справляется с этой задачей и в области изобразительного искусства в основном она ложится на буржуазные кино и графику. В американских журналах, газетах и их воскресных приложениях весьма распространен особый жанр — серий картинок. Из номера в номер печатаются похождения стандартных героев — мистера Адамсона, Кота Феликса и влюблённой в него мыши, смешного человека Барнэ Гугль и его игрушечной лошадки Спарк Плегг и др. Сюсюкающая слащавость, нарочитая наивность этих умственно убогих картинок, в которых нет и намека на кровавую капиталистическую действительность, ставит своей целью изготовление покорного стандартомозглого мещанина, далекого от политической жизни. Эта фабрика идиотов — агитпроп буржуазии. В разнообразных вариациях, в миллионах оттисков эти произведения расходятся по стране и представляют собой большую идеологическую силу. Было бы ошибкой недооценивать эту волну ядовитой пошлости—с ней надо бороться.

Борьбу эту ведет группа революционных американских художников, группирующихся вокруг Нью-Йоркского клуба имени Джона Рида, примыкающего к Международному бюро революционных художников. Своей целью клуб ставит борьбу против капитализма за социалистическую реорганизацию общества. Метод, которым он стремится к осуществлению этой цели,—участие во всех мероприятиях, проводимых компартией САСШ, выдвигаемых классовой борьбой сегодняшнего дня. Эволюция, проделанная клубом, весьма интересна. Кризис и сопутствующее ему обострение противоречий между трудом и капиталом вызвали к активной борьбе новые массы, до сих пор остававшиеся политически инертными. Стачки, подобные Харландской горняцкой, организация голодного похода на Вашингтон, волнения в южных фермерских штатах, кровопролитные стычки в Детройте, Калифорнии свидетельствуют о том, что пролетариат начинает переходить в наступление. Компартия, преодолев предательство ренегата Ловстона, троцкиста Кэннона и др., завоевывает авторитет и руководство среди рабочего класса и мелкой буржуазии.

Положение последней весьма сложно.

С одной стороны, мелкие буржуа испытывают на себе все тяготы капиталистической эксплоатации, они разоряются и, как особая классовая группировка, обрекаются на уничтожение. С другой стороны, они пытаются «выйти в люди», завоевать положение внутри самой капиталистической системы. Поэтому часть мелкой буржуазии идет за демагогическими лозунгами фашистов, пополняя ряды националистических черносотенных организаций.

Мелкая буржуазия выдвигает из своей среды также и борцов против капитализма, объективных попутчиков пролетариата в революционной борьбе.

Группа такой мелкобуржуазной революционной интеллигенции и объединилась в Джон Рид-клубе. Переломным моментом в деятельности клуба

была Международная конференция революционных и пролетарских писателей, состоявшаяся в ноябре 1930 г. в Харькове. С этого времени клуб работает в тесном контакте с КП САСШ. Конечно, партийной организацией Джон Рид-клуб назвать нельзя. Наряду с такими художниками, как Роберт Майнор — член ЦК компартии Америки, или Уильям Гроппер, Фред Эллис, Д. Берк, т. е. художниками пролетарскими или близкими к пролетариату, в клубе находят место и такие художники как Пасс, Квирт, Золотарев, Рефрегер или Давид Бурлюк — попутчики пролетарского движения в искусстве, но считающие, все же, что классовая борьба есть нечто привносимое в искусство извне, что искусство стоит выше политики.

Сейчас клуб проводит огромной важности работу. В издаваемом клубом журнале «New Masses» («Новые Массы»), в газете «Daily Worker» органе КП Америки изо дня в день появляются хлесткие, политически насыщенные, партийно заостренные рисунки. Их темы разнообразны как живая жизнь: спекулятивный ажиотаж биржевых авантюр, темные махинации продажной Таммани-Холл (политическая организация демократической партии), необузданная роскошь верхних — некоронованных «400» властителей Америки и адский труд, лежащий в основе этого великолепия. Наглость отъевшейся военщины, лицемерие и каннибализм церкви, полицейский произвол, признаки воинствующего мракобесия — антидарвинизм и религиозное кликушество, неимоверно разросшиеся при прямой поддержке государства,—все это становится объектом разоблачения.

Вот безработный горняк, подымающий знамя голодного похода. Тень гигантских пушек, протянувшаяся через всю страну. Наглая упитанная рожа русского попа — эмигранта и звериный оскал ухмыляющихся империалистов перед необозримым полем, усеянным могилами жертв мировой войны. Особое место занимают рисунки, посвященные американскому фашизму — террористической деятельности Ку-Клукс-Клана и Американского легиона черносотенных организаций.

Террор против негров вскрывается, как путь переключения классовой ненависти на расовую. Антисемитизм изобличается как способ отвлечь ярость рабочих от истинных виновников их бедственного положения. Рисунки призывают к международной рабочей солидарности против общего классового врага. Таково содержание ряда ярких талантливых рисунков.

Предательская деятельность реформистских вождей Матью Грина и Уолла выведена во всей омерзительной неприглядности. Большое место уделяется кризису. Скорченные фигуры безработных на бульварных скамейках, выселение рабочих из квартир за неплатеж; голод, отчаяние. Рисунки зло издеваются над попытками столпов буржуазного государства выкарабкаться из кризиса. Проекту Гувера—после необычайного урожая фруктов — поставить безработных в ларьки для продажи яблок и тем самым предоставить работу тысячам бедняков—посвящен рисунок, лаконичный и выразительный: на ветке плодового дерева висят огромное сочное яблоко и труп удавившегося с отчаяния безработного. Борьбе пролетариата и защите СССР от империалистов посвящены самые сильные вещи.

Все это — рисунки, графика. В условиях борьбы западного пролетариата графика, — портативная, массово распространяющаяся, гибкая способна наиболее полно выполнить задания, выдвигаемые классовой борьбой.

Карикатура, плакат, газетный рисунок, иллюстративная листовка являются передовым в этом отношении видом искусства.

Самое важное в продукции Джон Рид-клуба то, что его рисунки сделаны не для камерного любования пресыщенных знатоков, не с целью абстрактных поисков философского камня абсолютной формы для разрешения каких-либо иных отвлеченных формальных задач, а с совершенно определенными целями — изменить мир, стать действенным фактором революции. Это искусство знает, против кого оно дерется: капитализм—вот враг. Это искусство знает, за что оно борется: за диктатуру пролетариата, за уничтожение эксплоатации человека человеком, за поворот на путь, который указан Лениным и по которому пошли русские рабочие. Пусть эти рисунки не блещут элегантной виртуозной техникой пустых, идейно выхолощенных буржуазных рисунков: не в технике их сила и ценность для нас.

То, что графика Джон Рид-клуба срывает маску с капитализма, показывает его истинное звериное ханжеское эксплоататорское обличье, призывает к его уничтожению и к созиданию нового социалистического общества, делает боевое искусство американских художников интересным, близким и нужным и советскому зрителю.

Творчество художников Джон Рид-клуба не однородно. В нем отражены сложность и противоречивость происходящих в современной Америке общественных процессов.

Ряд мелкобуржуазных художников в своем протесте против капитализма исходит из того, что капитализм угнетает «человечество», «народ», что капитализм является преступлением против цивилизации и поэтому «долгом каждого честного человека» является стремление к установлению такого социального порядка, который был бы милосерден и не попирал «справедливости».

Но дело в том, что «человечество», «народ» и т. п. понимаются этими художниками абстрактно; они еще не дошли до сознания того, что «человечество вообще» не существует, а есть человечество эксплоатируемое и человечество, присваивающее труд угнетаемых, что всякая справедливость есть классовая справедливость и не может быть одинаковой для всех. Бесклассовый гуманизм в настоящее время объективно действует в пользу фашизма, и против него нужно драться непримиримо, как и против откровенного оголтелого национализма или мракобесия. Талантливый Луи Лозовик прославляет трудящегося человека вообще, но не показывает пролетария в конкретных американских условиях. Но ведь мало сострадательно всхлипывать над судьбой рабочего, надо вооружить его для борьбы против классового врага и надо указать ему конкретные пути борьбы. Если Лозовик, Пасс, Циковский этого не поймут, они будут потеряны для пролетарского движения, ибо обостряющаяся классовая борьба требует четких принципиальных установок — партийности творческого метода.

Лозовик начал эволюцию в этом направлении, и можно надеяться, что по его пути пойдет и ряд других художников.

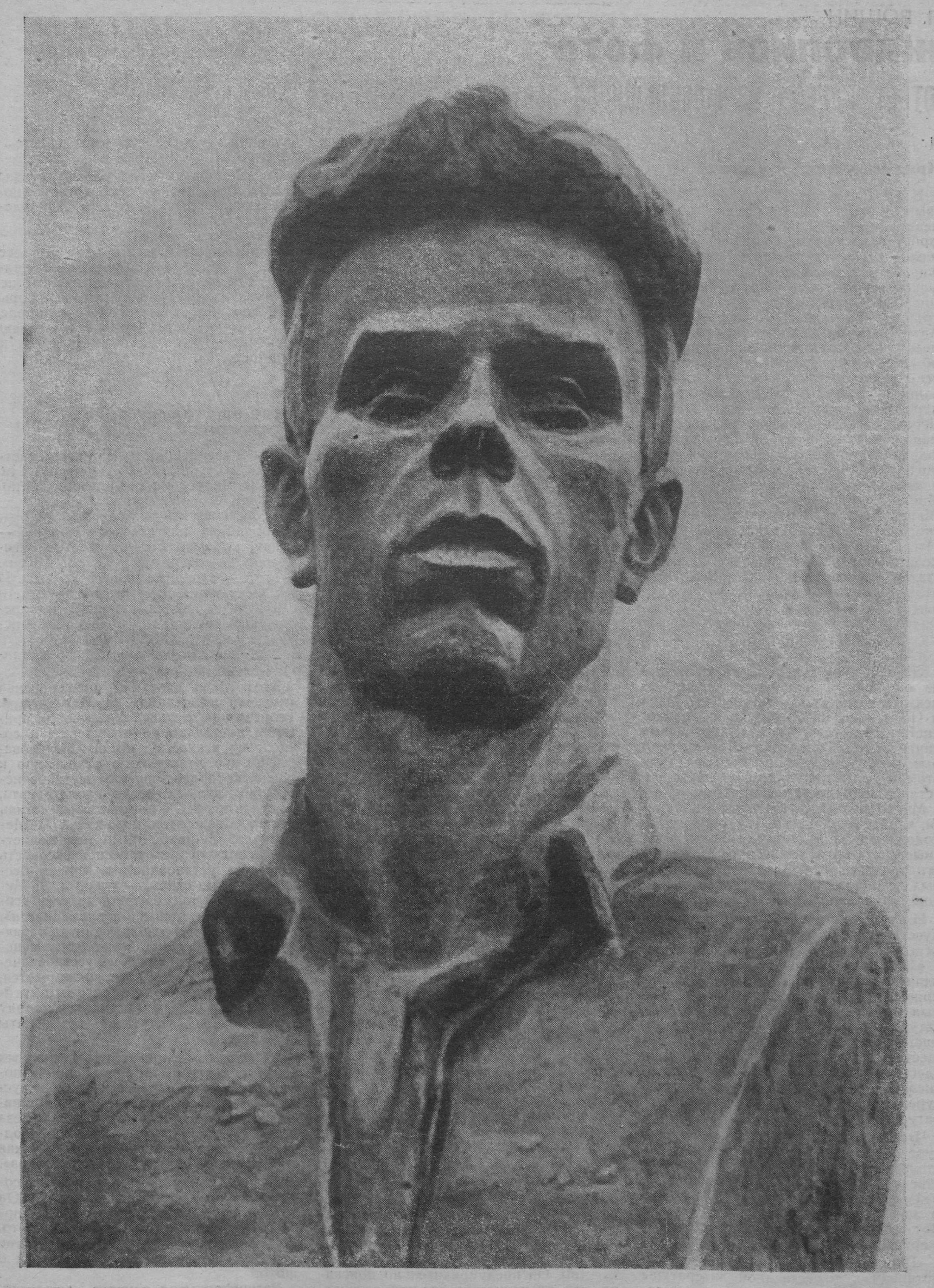
Не меньшую опасность представляет уклон в чисто формальные искания, заслоняющие основную цель, к которой нужно стремиться.

В том, что Джон Рид-клуб воспитает в дальнейшем не одного пролетарского художника, нас убеждает творческая эволюция Гроппера, Берка, Эллиса, Майнора. В их ранних произведениях, еще очень абстрактных, капитал изображается как фантастический дракон, рабочий символизируется обобщенным канонизированным типом — эмблемой.

Но в дальнейшем образ рабочего в их произведениях облекается в более определенные формы, классовый враг конкретизируется, и художники выступают не вообще против «гидры» капитализма, а против конкретного явления, лица, рассматриваемого в определенных реальных исторических условиях.

В работах клуба проявляются многие слабости работы компартии САСШ. Показательно, что художники крупнейшей передовой индустриальной страны в изображениях труда ограничиваются бытом мелких полуремесленных рабочих, портных, шорников, фермеров, полудеклассированных безработных. Ни одного рисунка художкора с крупного производства и очень мало рисунков из жизни индустриальных рабочих (за исключением, впрочем, тех случаев, когда художника привлекает «индустриальный пейзаж», подаваемый с эстетским смакованием игры черно-белых пятен, узорчатым орнаментом металлических конструкций и т. д.).

Художникам Джон Рид-клуба нужно окончательно освободиться от того интеллигентского индивидуализма, который проступает во многих рисунках, вести неустанную работу по выработке пролетарского творческого метода, а для этого необходимо, прежде всего, овладеть оружием научного метода материалистической диалектики, что позволит разделаться с пережитками буржуазной идеологии, исходить в своем творчестве целиком из требований классовой борьбы, сознательно практически в ней участвуя. Будущее—за пролетарским искусством. Искусство Джон Рид-клуба является одним из этапов его развития.



Инженер-ударник прожекторного цеха Электрозавода А. А. Соболев, награжденный орденом Ленина („Аллея ударников“ в Парке культуры и отдыха)

Скульптура Я. Горбунова

Л. РОЩИН

Живопись и фото

Ответ одному из могильщиков искусства

1.

Кризис „у них" и у „нас"

В фотоальманахе № 3 за 1930 год (вышедшем в 1931 г.) прошла незамеченной статья Л. Межеричера «К вопросу об искусстве современности». И жаль, что ее не заметили. Она заслуживала и заслуживает особого внимания. Это очень любопытное программное выступление. Круг вопросов, затронутых в статье, весьма обширен. Автор раскрыл перед читателями «кладезь энциклопедического знания». От общей оценки состояния искусств во всем мире он углубляется в исследование сущности искусства, делает экскурс в область эстетической теории Чернышевского, оперирует логарифмами, астрономическими справками и цифрами, историей революции и историей искусств, картинами, фотографическими снимками и анекдотами. Он опирается одновременно на авторитет Маркса и А. К. Топоркова, Чернышевского и Э. Фукса, Гегеля и Моголи-Наги, Гете и Бориса Кушнера, Жерико и Радимова. Литературная ценность статьи относительна. Идейная направленность безусловна. Это — чуждая нам троцкистская контрабанда, наиболее откровенная и полная система механистических ликвидаторских взглядов в области искусства.

Л. Межеричер исходит в основном из ошибочных положений Фриче, из искусствоведческой системы тт. Маца и Новицкого, которые он пополняет чисто буржуазными откровениями книги А. К. Топоркова «Технический быт и современное искусство». При этом чуждые корни всей системы его установок обнажаются полностью.

Много пришлось бы исписать бумаги, чтобы разоблачить все ошибочные положения этой статьи. Ибо в этом смысле статья неисчерпаема. Придется ограничиться разбором только некоторых ее положений, имеющих наибольший принципиальный интерес.

И капиталистическое, и советское искусство переживает кризис — таково вступительное положение этой статьи.

«... Наряду с кризисом искусства в капиталистической сфере мы должны признать кризисное состояние «изящных искусств» и у нас, в стране диктатуры пролетариата, уже заложившего основы социалистического общества». Так пишет Межеричер и здесь же устанавливает признаки «кризиса» и «рахита» в советской архитектуре, скульптуре, музыке и даже литературе.

Чтобы доказать «кризис» в литературе Л. Межеричер ссылается на... постановление ЦК ВКП(б) о художественной литературе (1925 г.) и с крайней развязностью перетолковывает его в защиту своего тезиса о «кризисе». Вот место, на которое ссылается Межеричер:

«Партия должна указать всем работникам художественной литературы на необходимость правильного разграничения функций между критиками и писателями-художниками. Для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы в литературную продукцию в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности». И вот как его комментирует Л. Межеричер.

Из этого явствует,—пишет Межеричер, — «что: а) наша литература недостаточно использовала материал современности и б) что она занималась многими полезными вещами, но не литературой. Можно ли сказать, что литература с тех пор вышла из кризиса? Нет. Кризис только видоизменился».

Как видите, Л. Межеричер с логикой не церемонится. Правда, у него есть своя ручная, покладистая логика. Во имя потребностей своей искусствоведческой системы Л. Межеричер искажает смысл руководящего партийного документа.

«Да, всеобщий кризис: и «у них» и «у нас»,—провозглашает он. «Есть над чем призадуматься художникам».

Договориться до таких вещей можно, только скатываясь на чуждые позиции. И действительно Л. Межеричер, хотя он и склонен говорить в статье от имени пролетариата («мы, марксисты...»), ничего общего с марксизмом-ленинизмом не имеет. С методом диалектического материализма он знаком только по наслышке. Он не дает классового анализа, не вскрывает классовой борьбы в формах искусства, говорит об искусстве «у них» и «у нас» в общем и в целом. Уже в тезисе о кризисе искусства «у них» он упускает из виду, что в капиталистических странах на ряду с буржуазным искусством имеются ростки пролетарского искусства, по отношению к которым говорить о «кризисе» не приходится. Нельзя этого не отметить, говоря о кризисе «у них». Нужно говорить не о кризисе «у них», а о кризисе капиталистического искусства.

Тем более неверно говорить о кризисе искусства «у нас». Совершенно ясно, что Л. Межеричер не видит классовой диференциации искусства у нас,

Уважаемый Л. Межеричер, кризиса пролетарского искусства нет и не будет! Речь могла лишь итти о крайней молодости пролетарского искусства, о большом отставании его от темпов социалистического наступления пролетариата. Но при этом нельзя же было проглядеть бурный рост пролетарского искусства, но при этом нельзя же забывать, что даже первые достижения пролетарского искусства — это новая, в известном смысле более высокая ступень в развитии человеческой культуры. Как же можно говорить о «кризисе «у них» и «у нас»?

Правда, Л. Межеричер делает некоторые смягчающие оговорки. Сделав открытие о «кризисе у них и у нас», он обмолвился, что у нас кризис иной— «кризис роста». Он подчеркивает свое несогласие с И. Чужаком — идеологом Лефа, упраздняющим всякое искусство. Он предупредительно поясняет, что от искусства кое-что останется. Мало, конечно... Навряд ли останется скульптура. Сомнительно будущее музыки. Изобразительное искусство тем не менее останется в лице... ... фото.

Таким образом поправка на «кризис роста» драматически опровергается последующими рассуждениями Л. Межеричера.

И всей его статьей.

Таким образом уже в этом вопросе Л. Межеричер показывает свое полное неумение подойти к области искусства с критерием классовой борьбы, игнорирует существование пролетарского искусства («у них» и «у нас»), демонстрирует свою ликвидаторскую сущность.

2.

Курс на „техническое искусство"

В чем же сущность «кризиса советского искусства» по Межеричеру? Станем на минуту на его позиции и послушаем его об'яснения.

«Советское искусство,—пишет он, — лихорадочно ищет «стиля эпохи» — стиля, который был бы достоен «гигантского материала современности». В этом — существо нашего кризиса. И мы, революционные марксисты, знаем: стиль будет найден, кризис будет преодолен. Поэтому для большинства искусств теперешнее отставание есть только детская болезнь. Для большинства, — но не для всех».

Этот абзац дает нам новые звенья «могучей концепции» Л. Межеричера. Теоретик фото забыл о классовом критерии не только по отношению к советскому искусству, но он последовательно это делает и по отношению к стилю, которого «ищет» советское искусство. Это—не стиль пролетариата, не стиль класса, а внеклассовый «стиль эпохи». Связь этих положений Л. Межеричера с ошибочными меньшевистскими, выхолащивающими классовость искусства установками т. Фриче—бесспорна. Этот стиль, — говорит Л. Межеричер, — должен быть достоен «гигантского материала современности». Расшифровывая эту косвенную характеристику, мы опять приходим к меньшевистским сторонам искусствоведческих взглядов т. Фриче. Оказывается, что эпоха требует прежде всего «утилитарности». Даем по этому поводу слово нашему теоретику для цитаты из Фриче:

«Истинным выразителем основных тенденций или стиля современной эпохи является не старое «чистое» искусство, а новое «утилитарное», родившееся вместе с нашей эпохой железа и стали, эпохой машинного производства и сообщения — металлическая архитектура инженеров и техников».

Л. Межеричер на девять десятых согласен с этой формулой т. Фриче. Он душой и телом за новое «утилитарное» искусство. Плохо только то, что, выдвигая архитектуру как искусство «эпохи», Фриче ни слова не сказал о фото.

Расшифровывая понятие «утилитарности» искусства, Л. Межеричер неожиданно упоминает и слово «классовость» в таком контексте:

ЗА НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К ТРУДУ!

(Новые картины наших художников)

Ф. Невежин

Производственное совещание



Н. Михайлов

Позор прогульщику!

«Искусство будет в глазах человечества тем сильнее, чем более очевидное пособие будет оказывать ему в борьбе с силами природы и (пока еще) с враждебными классовыми тенденциями».

Но это словоупотребление у Л. Межеричера всего навсего «марксическая» фразеология. Это сказывается и в том, что стиль класса он подменяет «стилем эпохи» и в том, что вместо классового искусства настоящего, он, следуя по стопам Троцкого, говорит о внеклассовом искусстве будущего. Словом, классовость у Л. Межеричера выпадает по всем линиям его рассуждений.

В своем заключительном резюме, в конце IV главы, Межеричер говорит, что искусство будущего должно обладать:

1. опорой на машинную технику;
2. утилитарностью
3. реализмом;
4. доступностью процессов образотворчества.

Под такой теорией подпишется вместе с Межеричером любой буржуазный искусствовед.

Очень характерно, что Л. Межеричер во многом повторяет установки книги А. К. Топоркова «Технический быт и современное искусство», буржуазный характер которой бесспорен. Этот буржуазный теоретик предвосхитил некоторые откровения Л. Межеричера по меньшей мере на два года.

«Современное **искусство,** — пишет А. К. Топорков, — переживает ясно выраженный **кризис.** Борьба противоположных направлений безрезультатно продолжается. В то же время совершенно очевидно, что мы присутствуем при зарождении нового стиля».

Очертания нового стиля А. К. Топорков, так же, как и Межеричер, находит в технике, машинизме, утилитаризме и рационализме.

Здесь—смысл всей философии. «Кризис» советского искусства по Межеричеру состоит в том, что оно до сих пор не перестроилось по капиталистическому кодексу рационалистической, технической красоты.

Конечно, защищать такие установки можно только с позиций ликвидаторства, троцкизма, словом, с чуждых нам позиций.

3.

Живопись не созвучна эпохе. Живопись умрет

Говоря о «кризисе» искусств «у нас», Л. Межеричер делает исключение для живописи.

По отношению к живописи Л. Межеричер говорит не о «кризисе», а о «рахиге», о смерти.

«... живопись переживает не детскую болезнь, а старческий маразм».. «Живопись умрет».

«Есть над чем призадуматься художнику», — торжествует Л. Межеричер.

Действительно, положение затруднительное. А мы-то думали, что все искусства, и изобразительные в том числе, должны при социализме и коммунизме достичь небывалого расцвета. Находчивый гений Межеричера все предрешил и все упразднил. На изобразительном искусстве отныне поставлен крест. Художники положили кисти и бросили неоконченные картины. Отменяется большая выставка изобразительного искусства «15-летие Октябрьской революции» и выставка, посвященная Красной армии. Замер процесс перестройки художников-попутчиков. Зачем перестраиваться, когда изобразительное искусство вообще приговорено к смерти?...

Можно ли говорить о выполнении постановления ЦК о картино-плакатной агитации? Межеричер в корне не согласен с этим постановлением. И настоящему и будущему не нужны ни картины, ни гравюры, ни статуи. Так говорит стопроцентный механист и ликвидатор искусства Л. Межеричер.

Аргументация Л. Межеричера ужасно проста и убедительна. Живопись должна умереть, ибо она — искусство ремесленной техники, искусство прошлого. В этом суждении Л. Межеричер перекликается с другим теоретиком-механистом в литературоведении Б. Кушнером, утверждавшим, что отставание литературы объясняется ее особой природой, не созвучной темпам социалистической стройки.

Приходится отметить, что в развязности, с которою Л. Межеричер ликвидирует искусство, он уступает только поэту Крекшину, который яростно выступил против большого искусства, за репортаж, хронику и фото.

«Трепещи, поэзия, перед репортажем.
Романный обман гони, хроника.
Выражаясь решительней, — лирика, смойся.
Фельетонной желчью я истеку
Против неорганизованной кучи эмоций
За рационализацию и рационалистику»...

«Живопись — искусство экономического неравенства, искусство отсталого рукоделия, искусство идеалистической иллюзорности, искусство одиночек, искусство прошлого; падение капитализма — и ее падение».

Живопись умрет потому, что она не созвучна нашему техническому веку.

«Ручная техника живописи невероятно медленна и косна.

За то время, пока пишется большая картина, в Европе успевает смениться пять правительств. Поэтому живопись не способна не только выражать нынешнюю стремительную современность, но даже отражать ее более или менее своевременно».

Живопись умрет, скульптура, повидимому, также... Не может быть исключения и для графики. Значит, умрет вообще изобразительное искусство? Нет, — бодро отвечает Межеричер, — «изобразительное искусство не умрет».

На смену устаревшей живописи идет новое искусство, искусство будущего, искусство, опирающееся на технику, утилитарное, реалистическое искусство с полной доступностью процессов образотворчества.

Это — фото.

«Нечего доказывать, — пишет Л. Межеричер, — глубокое сродство фотографического искусства с машинным стилем современности, ибо фотография родилась от прикосновения машины к живописному «рукомеслу». «Фотография — истинное дитя индустриально-технического века, и ее победы суть его победы».

Смерть живописи! Да здравствует фото. Вот лейт-мотив искусствоведческой системы Л. Межеричера.

Как это назвать, если не чуждой идеологической контрабандой, ликвидаторством и троцкизмом в области искусства.

4.

Искусство без образов. Художественное в восприятии

Чтобы доказать, что умирающую живопись должно заменить массовое, непогрешимо реалистическое, совершенно объективное, опирающееся на новейшую технику фото, нужно, конечно, доказать, что фото — искусство.

А это не легко сделать по отношению ко всякому фото, по крайней мере, с точки зрения марксистского искусствоведения.

Но для Межеричера нет препятствий, и марксистским искусствоведением он себя не стесняет. И вот всякое фото у него стало искусством. Правда, Межеричеру это стоило больших трудов, напряжения мысли, многих цитат и многих передержек.

В частности ему пришлось истолковать по своему эстетическую теорию Чернышевского, чтобы, исходя из нее, как дважды два—четыре доказать, что фотография самое полноценное из искусств.

В этой статье не придется разобрать, как «преодолевал» Чернышевского Л. Межеричер, и как и где он его исказил. Отметим только, что, разъясняя по-своему некоторые положения Чернышевского, Л. Межеричер нигде не говорит об образе и вместе с образностью у него выпадают действительное искусство, идеология и классовость.

Словом, и здесь он стоит на позициях ликвидаторства и троцкизма.

О непонимании спецификума искусства, о механическом отождествлении явлений искусства с тем, что искусством не является, о механическом сведении сложного к простому говорит вся статья Л. Межеричера.

... «редакция германского фотоежегодника «Das deutsche Lichtbild» «художественной» фотографии, не колеблясь, включает в свой альбом краеведческие снимки, репортаж, микросъемку кристаллов и органических тканей, снимки растительных и животных форм, аэросъемку. У составителей альбома не возникает никакого сомнения, что эти снимки представляют высокохудожественную ценность; подобных сомнений нет у меня».

Нам кажется, что объяснения излишни.

В другом месте Л. Межеричер, танцуя от той же ликвидаторской печки, перекликается с теорией «новой красоты» т. Курелла. Сделав экскурс в область новейших достижений фото в астрономии, он патетически восклицает: «Если у тебя на стене висит «Олимпия» Монэ, сними и выкинь этот пресный лубок. На его место надо повесить телескопический снимок Баадэ, как произведение человеческого искусства, пробуждающее самые могучие чувства, самые возвышенные переживания, какие доступны сознанию».

Кажется, тоже ясно.

«Вот, например, снимок тигра на свободе, — пишет в третьем месте Л. Межеричер, — сделанный ночью в джунглях Индии Ф. Чемпионом при помощи сигнального приспособления заранее установленным аппаратом и магниевой лампой, в отсутствии съемщика. Это — «документ», но попробуй опровергнуть, что это настоящее художественное произведение!»

Очень важно вспомнить в связи с этими мыслями Л. Межеричера одно

из его обвинений, направленных против живописи.

«... между объектом и его изображением слишком заметным образом выдвигается субъективность художника. Поэтому картина недостоверна. Тень автора слишком густо лежит на ее поверхности».

Словом, Л. Межеричер против субъективного истолкования явлений действительности. Субъективность живописи он считает непростительным пороком. Он за объектив и за объективность. Механически полный объективизм фото приводит его в восторг. Вполне закономерно поэтому, что он не упоминает нигде об образе. Для образа у него не остается места. Ибо образ предполагает субъективное истолкование явлений объективного мира, субъективную оценку их, выявление в образе отношения художника к ним. В образе — угол зрения и классовость искусства.

И именно в этой плоскости решается вопрос о том — искусство фото или нет. Если в нем есть художественный образ — значит это искусство. Если нет — не искусство. Совершенно бесспорно, что хороший художественный фотомонтаж, поднимающийся до образа, — искусство. Об остальном надо подискуссировать.

Для Межеричера это неубедительно. Кое-где здание его системы рушится — он не унывает. У него есть еще некоторые козыри и богатые идеи.

Возможно, что в этом месте читатель иронически улыбнется. Знаем, дескать, какие идеи у Л. Межеричера. Хватит!.. Невольно при этом приходит в голову то место из «Путевых записок» Гейне, где он говорит о некоторых идеях. «Кучер Патерсон ворчит при всяком случае: «Вот так идея! Вот так идея». Вчера, когда я спросил его, что он разумеет под словом идея, он обозлился и сердито проворчал: «ну, ну, идея — это идея!.. Идея это всякая чепуха, которую воображают себе». Перефразируя слова Гейне, читатель мог бы спросить, не такого ли порядка идеи преподнесет нам в дальнейшем Л. Межеричер. Но читатель молчит, и мы этого не говорим.

Со всей полнотой выдержки мы предоставляем Л. Межеричеру излагать свои дальнейшие мысли.

«Мы называем, — пишет Л. Межеричер, — и от века привыкли называть художественными те создания человеческого творчества, которые приводят в движение чувственную сторону нашего сознания, волнуют нас, передавая нам выраженные в них настроения и переживания. До сих пор всегда художественное произведение содержало подобное настроение и переживание автора».

Но это было и сплыло. «Фотография вносит, — говорит Межеричер, — сюда «знаменательный»... корректив. И отныне мы в ее произведениях находим примеры того, когда созерцание связано у нас с несомненным эстетическим восприятием, в то время когда автор намеревался только создать «беспристрастный документ» рассудочного порядка».

Межеричер приводит ряд примеров: снимок Булла «Разгон демонстрации», снимок Леонидова «Ленин на трибуне», снимок «Горный ландшафт с вершины Эльбруса», снимок «Авиаматка на воде», микроснимок «Структура снежинки» и т. д.

И пишет дальше:

«Это заставляет нас задуматься: относить ли термин «художественное» к тем произведениям, которые выражают чувственное суждение автора, или же к тем призведениям, которые вызывают подобное суждение у зрителя. Потому что отныне это не одно и то же. Невозможно сделать другого вывода из того непреложного факта, что фотография обнаруживает способность впечатлять, независимо от того, входило это или не входило в расчеты автора (подчеркнуто автором).

Вот вам перекличка с Полонским, теория «художественного» в восприятии, скат к рафинированному субъективизму в области эстетики, теоретический базис для теории «факта», новый повод причислить не только всякое фото, но и самую жизнь к искусству, ибо мало ли что нас возмущает, заряжает, бодрит, поднимает. Область рассудка, как известно, не отделена наглухо от области эмоций.

На этом можно кончить.

Совершенно ясно, что Л. Межеричер упраздняет искусство и этим выбивает из рук пролетариата мощное орудие идеологического воздействия.

Таково объективно реакционное, играющее наруку нашим классовым врагам, значение теоретических упражнений Л. Межеричера. Как мы знаем, свои чуждые установки он вправляет в марксистскую фразеологию, а фотоальманах преподносит все это своим читателям и рабочим кружкам фото. Это и называется идеологической контрабандой.

В заключение несколько слов о фото. Да, перед пролетарским фото — огромные перспективы. Оно — сильнейшее орудие в руках рабочего класса.

Оно — массово.

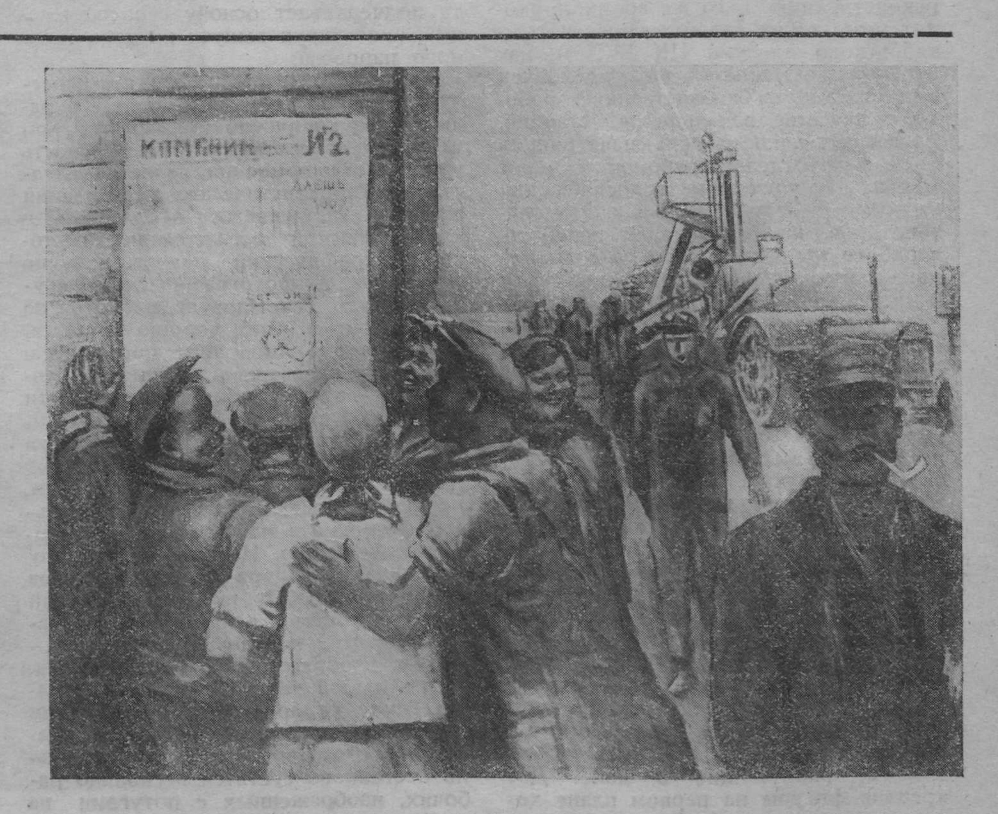
Оно — общедоступно.

Оно — сильнейшее орудие культурной революции.

Советская общественность должна уделить ему огромное внимание.

Но оно должно опереться не на механистическую, ликвидаторскую по отношению к искусству теорию Л. Межеричера, а на марксистское искусствоведение. Нужно разобраться в вопросах спецификума искусства. Нужно открыть по этим вопросам широкую дискуссию.

И окончательно и полно разоблачить на этой дискуссии чуждые нам механистические, ликвидаторские установки Л. Межеричера, их враждебную делу пролетариата функцию и чуждые классовые корни.



С. АДЛИВАНКИН

Вышла стенгазета

И. В.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАНСПОРТА В ПЛАКАТЕ

Не случайно ЦК ВКП(б) уделил большое внимание плакату, не случайно он в первую очередь ударил по извращениям, бывшим налицо в картинно-плакатной продукции, ибо каждая ошибка, каждый политический промах, размноженный в 25-тысячном тираже, является преступлением. Постановление ЦК ВКП(б) несомненно в значительной мере перестроило плакатное дело, заставило художника и политредактора строже и серьезнее относиться к своей работе, повысив ответственность за эту работу, подчеркнув огромную ее политическую значимость.

В плакатном деле еще не изжиты недостатки. При выпуске плакатов, посвященных определенной кампании, порой выпадают политические, наиболее значительные моменты; значение отдельных кампаний иногда недооценивается; как на пример можно указать на явную недооценку в плакатном деле кампании по реконструкции городского хозяйства, которой были посвящены лишь 3 — 4 плаката, директив об улучшении общественного питания и др.

До последнего времени очень незначительное место в плакатной продукции отводилось и одной из важнейших задач социалистического строительства—реконструкции транспорта. За последние месяцы Изогиз, однако, в известной степени ликвидировал этот прорыв. Выпущено около десятка транспортных плакатов. Эти плакаты, охватывая ряд боевых задач реконструкции транспорта, агитируя за эту реконструкцию, в то же время проходят мимо таких важных директив Октябрьского пленума ЦК ВКП(б), как перевод активных выдвинувшихся коммунистов на хозяйственную работу в качестве начальников станций, дистанций, депо, помощ. начальников отдельных отделов, районов и дорог и т. п., как улучшение водоснабжения на всех главнейших направлениях грузопотоков, как ликвидация перебоев в работе транспорта, борьба с попытками ликвидировать спаренную езду и др.

Задача усиления роли парторганизаций на транспорте, задача мобилизации партийцев и комсомольцев на низовую техническую и хозяйственную работу, особенно подчеркнутые Октябрьским пленумом ЦК ВКП(б), пока нашли место лишь в одном плакате работы худ. Кокорекина. Текст плаката «Комсомол, на борьбу за большевистскую реконструкцию транспорта—ударную задачу соцстроительства и обороны СССР» дан как простой заголовок, загнанный в левый верхний угол плаката, крайне сжатый, плохо читающийся и оторванный от композиции всего плаката. Наличие трех планов в плакате делает его слишком сложным и плохо воспринимающимся. Основа содержания развернута в двух первых планах, где даны комсомольцы, работающие в депо. Две крепкие фигуры на первом плане хорошо передают образ рабочих комсомольцев; фигуры даны четко, по-плакатному, без натуралистического прилизывания. Зато возмутительно беспомощны движения одного из комсомольцев: одной рукой он придерживает колесо паровоза, в другой держит молоток (один из наименее употребляемых инструментов в слесарном деле) и колотит по чему-то в пустоту между спицами.

Здесь явно проявляется полная техническая неграмотность художника. Фигуры на втором плане схематичны и сделаны в духе работ старого ОСТ. Цветовое разрешение плаката мало удачно: красная надпись теряется на красно-коричневом фоне, коричневато-розовый вираж открывающихся в перспективе железнодорожных путей ни в какой степени не выявляет мощи реконструирующегося транспорта, еще более смазывая измельченные показом в отдаленной перспективе составы поездов. В общем оформление плаката крайне неудовлетворительно организует и выявляет его содержание, и плакат перегружен расчлененностью на три плана, логически не оправданной. Органическая связь текста-лозунга с художественной композицией отсутствует, вследствие чего понятность и сила воздействия плаката в значительной степени снижаются.

Значительно более действенным является плакат «Реконструкция социалистического транспорта обеспечит ударные темпы в промышленности и мощное развитие сельского хозяйства». Разномасштабность частей плаката подчеркивает основу его содержания, акцентируя выпуск из депо мощного паровоза.

Цветовое разрешение плаката чересчур условно. Колхозные поля, окрашенные в коричнево-красный тон, читаются чрезвычайно плохо. Неясность цветового разрешения является следствием формалистических устремлений автора, стремившегося к единству и «гармонической согласованности» тонов. В графический плакат хорошо вмонтированы фотографические фигуры рабочих. Текст-лозунг, несмотря на небольшой масштаб, хорошо читается.

Не менее важной теме посвящен и плакат худ. Яковлева «Мощный транспорт — основа обороноспособности страны, ударной работой крепи транспорт». Основной недостаток плаката в том, что часть его текста «мощный транспорт—основа обороны страны», не находит выявления в изобразительной форме: эта часть темы не затронула художника. Надпись же в углу «Осоавиахим—опора мирного труда и обороны СССР» также ни в какой мере не выявлена в плакате. Фон плаката—десятки поездов с паровозами—может изображать и крупный ж.-д. узел в любой капиталистической стране. Тема «Ударной работой крепи транспорт» развернута на первом плане паровозом, возле которого довольно бестолково суетятся несколько рабочих, изображенных с потугами на натурализм, однако, весьма халтурно: один из рабочих дан с уродливо укороченной фигурой карлика, движения других крайне искусственны. Ничем не оправдан мещански розовый цвет, в котором преподнесен весь фон плаката. Чрезмерная перегрузка фона создает впечатление не организованного движения, а какого-то близкого к катастрофе хаоса. В особенности нелепыми кажутся несущиеся по линии горизонта навстречу друг другу поезда, столкновение которых всякому, рассматривающему плакат, покажется неизбежным.

Трехмерность плаката, неудачное цветовое разрешение (розовый и голубой цвета), отсутствие всякой организованной композиционной связи текста с образом, неумение связать лозунг с художественным образом, наконец, упомянутая непродуманность в разрешении заднего плана, — все это не позволяет считать плакат сколько-нибудь значительной работой.

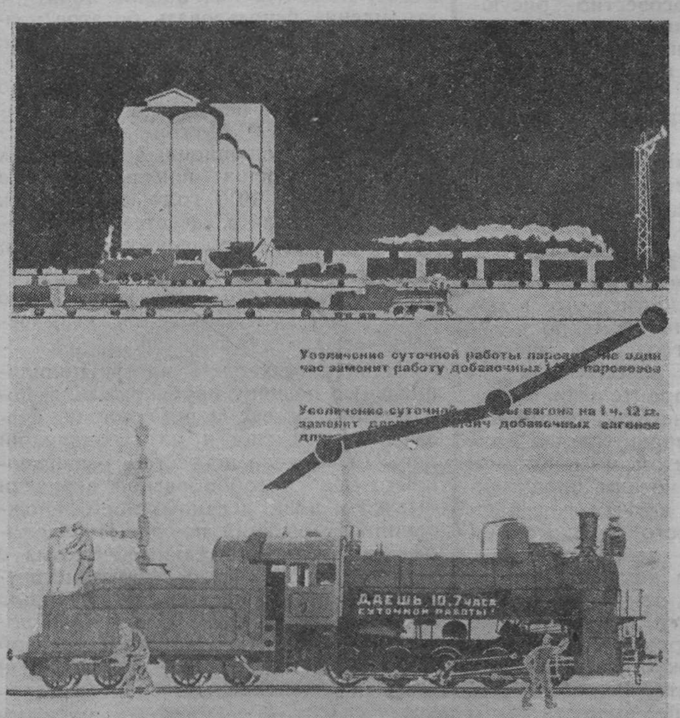
Если плакат Яковлева дробит и смазывает сильный политический лозунг, то плакат Любимова «Боевая задача железнодорожников добиться наименьшего простоя в ремонте паровозов и вагонов» представляет собой в значительной мере противоположное ему решение. Если первый строится с явным уклоном в сторону натурализма, пользуясь трехмерным построением, давая натуралистическую трактовку образов рабочих, то второй оперирует реалистическим образом. Фон почти отсутствует, большое место отведено четко выделенному тексту, плакат зовет, выделяя крупным шрифтом, акцентируя основу лозунга.

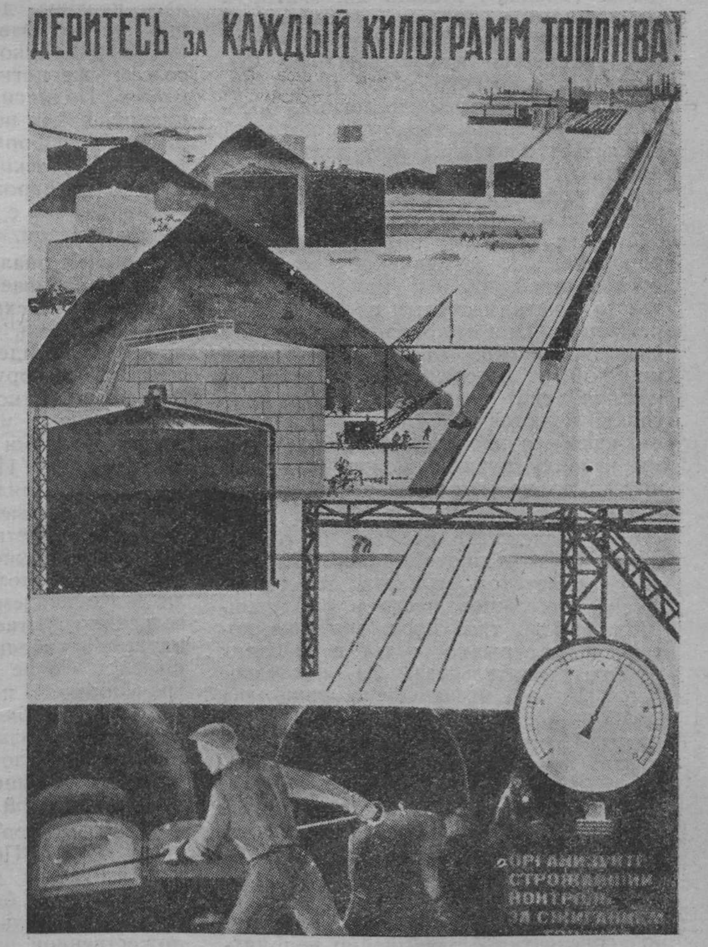
Скупыми, четкими изобразительными формами в правой части плаката рядом с лозунгом дано депо с ремонтирующимися вагонами. Цветовое разрешение отличается исключительной определенностью и скупостью, вагоны нарисованы крайне точно и технически верно, однако без затрудняющего рассматривания и копания в деталях. В верхней части плаката, вверх по слегка повышающейся диагонали идет мощный паровоз. Стеклянная створка ворот депо вверху дает образ, с одной стороны, подчеркивающий недавний выход паровоза из депо, с другой,—дополнительный текст-цитату из приказа Наркомпути т. Андреева «Решительно сократить простои паровозов в оборотных и основных депо в ремонте, на промывке, в ожидании отправления с поездами, в особенности в пути».

По своей лаконичности, по полному соответствию художественного образа тексту, по силе и скупости цветового разрешения плакат бесспорно может служить действенным средством художественно - политической агитации. Он является не только одним из наиболее удачных транспортных плакатов, но бесспорно входит в ряд наиболее высококачественных, наиболее действенных политических плакатов









Плакаты худ. Кокорекина, Антипенко (слева), Л. Яковлева, Ставровского (справа)
(К статье И. В. „Соц. реконструкция транспорта в плакате")

вообще. Недостатком плаката и недостатком по существу политическим является, однако, некоторый «вещизм», проявленный художником; в плакате доминируют «вещи», но не люди, от которых зависит реконструкция, без которых непосильно выполнение развернутой лозунгом программы. Несколько поджарых силуэтов в депо никак не смогут вселить уверенность в том, что вагонам обеспечен выпуск из депо в минимальный срок. Это приводит к неубедительности художественного образа и является политическим промахом художника.

По четкости цветового разрешения, по трактовке образов близко к плакату Любимова примыкает плакат Антипенко «Заставим каждый паровоз и каждый вагон работать еще один час в сутки».

Технически плакат выполнен очень хорошо. Однако такие части текста, как «увеличение суточной работы паровоза на один час заменит 1400 паровозов», никак не отражены в художественном образе. Употребление рамки в части текста напоминает дореволюционную полиграфию. Яркое цветовое разрешение, оперирование контрастными цветами (красный, серый и белый), четкий шрифт текста, все это, однако, делает плакат броским и требующим внимания. Цвет и характер шрифта хорошо акцентируют основной лозунг «Заставим каждый паровоз и каждый вагон работать еще один час в сутки», однако неправильна акцентировка слова «работать», акцент надо было бы сделать на словах «еще один час».

Плакат худ. Ставровского явно противоречит поставленному вверху его лозунгу «Деритесь за каждый килограмм топлива». Можно ли, агитируя за экономию топлива, показывать колоссальнейшие горы угля и огромное количество нефтехранилищ? Совершенно ясно, что такой прием лишен всякой внутренней логики, обесценивая материал, экономить который призывает плакат. Плакат должен показать безобразное отношение к топливу, показать уголь, валяющийся вместе с отбросами, просачивающиеся цистерны, пережог топлива. Формально плакат сделан неплохо, с хорошей организацией общей композиции и текста и четким скупым цветовым разрешением. При некоторой условности плаката, однако, отделенная ровной кромкой от верхней части плаката нижняя его часть, изображающая топку, кажется каким-то подземельем, какой-то преисподней под идущими наверху путями. Даже разномасштабность не устраняет этого впечатления.

Если далеко не все задачи реконструкции транспорта нашли отражение в советском плакате, то совершенно ничтожное место в нем занимает водный транспорт, значение которого непрерывно растет в условиях нашего строительства. За последнее время Изогизом выпущены лишь два плаката, посвященные водному транспорту. Первый плакат «За подготовку кадров военно-морского флота и водного транспорта» выполнен остовцем Вяловым. Вялов механически перенес в плакат обычную для него станковую картину из «морского быта». Плакат оказался чрезмерно статичным, не броским, неминуемо теряющимся на улице вследствие слишком «деликатной» расцветки. Чрезвычайно неприятно туповатое, гладкое лицо центральной фигуры плаката—молодого матроса у штурвала; это не живой, тянущийся к знаниям подвижной и энергичный комсомолец-матрос, а какой-то с трудом переносящий тяжесть учения гардемарин из заплывших жиром дворянских недорослей Петровской эпохи. Самая проблема подготовки кадров в плакате подана примитивно: матрос у штурвала, шлюпки с гребцами, разукрашенные флагами военные и торговые суда. Дает ли все это такое представление об учебе водника, такой цельный образ, чтобы этим плакат действительно звал на учебу, звал во флот, на водный транспорт,—безусловно, этого нет. Плакат по силе воздействия не выходит за пределы «качественно» хорошо сделанной вещи, рисующей советский флот без особого понимания социальной специфики флота первого пролетарского государства мира.

Второй плакат, посвященный водному транспорту, выполненный худ. Дворниковым, оперирует крайне актуальной темой «Овладеем техникой зимнего судоремонта». В небольшой по размеру (половина обычного листа) плакат втиснут весьма объемистый, насыщенный большим политическим содержанием текст. Здесь и ликвидация обезлички и уравниловки, и рост соцсоревнования и ударничества, и даже место для вписывания цифровых показателей выполнения промфинплана ударной бригадой. Совершенно ясно, что открытие в срок навигации, обеспеченное зимним судоремонтом, неразрывно связано с выполнением 6 указаний т. Сталина о соцсоревновании и ударничестве. Но нельзя в поллиста втискивать содержание целой серии плакатов. Получилась картина, добросовестно рисующая ремонт заваленных снегом жалких пароходиков, из которых один совсем уже погиб в снегах и свалился набок. Подписи, за исключением основной, никак не выражены в изобразительной форме. Расхлябанные же «истинно русские» люди, возящиеся у одного из пароходиков, никак не ассоциируются с соцсоревнованием и ударничеством.

В общем анализ транспортного плаката показывает, что несмотря на крупные успехи, достигнутые в последнее время, несмотря на рост художественно-идеологического качества плаката как орудия классовой агитации на плакатном фронте еще не все благополучно, что не все боевые директивы партии и правительства подхватываются Изогизом и несутся в массы, что наряду с четким, продуманным и политически верным решением еще могут иметь место вредные нелепости, близкие к зеленому цвету вспаханного поля, о котором говорили в Комакадемии при обсуждении сельскохозяйственного плаката. Явно идущие к гибели паровозы, пустое депо,—все это не должно иметь места в транспортном плакате. В работе над плакатом необходимы большая собранность, большая продуманность; ничтожная нелогичность здесь может стать крупнейшей и вредной политической ошибкой.

В полной мере выполним постановление ЦК ВКП(б) о картино-плакатной агитации: доведем брак до минимума. Еще больше внимания, еще больше бдительности к качеству художественной продукции!

В. КОСТИН

ФОТОМОНТАЖ И МЕХАНИСТИЧЕСКИЕ ОШИБКИ „ОКТЯБРЯ"

Фотомонтаж получил у нас за последнее время значительное развитие. Все больше и больше внедряется этот вид искусства в практику издательств, газет, выставок, музеев и, что особенно важно, в практику местной заводской и колхозной печати. Но очень сложный и трудный по своей природе, поскольку он зависит от случайных фото, зачастую пассивных, не образных отпечатков действительности, фотомонтаж в нашей практике еще редко достигает художественного образа, превращаясь в механическое соединение оказавшихся под рукой фотографий.

Поэтому, чем больше получает у нас распространение искусство фотомонтажа, тем большая ответственность ложится на ведущих художников этого искусства и нашу марксистскую критику; тем с большим вниманием мы должны проследить пути развития искусства фотомонтажа, рост его художников, их творческий метод.

У нас есть еще любители поговорить о том, кто первый «выдумал» или «изобрел» фотомонтаж. Нам кажутся эти разговоры пустыми, не заслуживающими внимания. Фотомонтаж, очевидно, появился как вполне понятное стремление использовать богатое возможностями фото в издательском, экспозиционном и рекламном деле. Буржуазия его давно уже, очевидно «раньше всех» использует в рекламном плакате. С другой стороны, в Германии революционный художник Джон Хартфильд показывает, что впервые им в 1919 году фотомонтаж был использован в качестве конспирированья писем, отсылаемых с фронта.

У нас фотомонтаж впервые стал появляться в 1919 году, как чисто формальное изыскание так называемых «левых» художников.

Надо сразу указать на эту принципиальную разницу происхождения фотомонтажа у нас и в Германии, сказывающуюся и на сегодняшний день. Одно дело искусство, развивающееся как способ образной передачи мыслей и идей, в самом своем зарождении содержащий политический характер (разоблачительные письма с фронта); другое дело—формалистические ухищрения художников периода «Лефа», нашедших в фото только новый вид фактуры, новый способ усложнения композиции и содержания вещи. В дальнейшем наш фотомонтаж, представленный, главным образом, группой художников—Клуцис, Сенькин, Кулагина, Елкин, затем Родченко, Лисицкий, Телингатор и т. д.,—постепенно начал освобождаться от чисто формалистических установок первого периода.

На сегодня мы имеем целый ряд больших, образных, классово-направленных фотомонтажных плакатов, показывающих несомненный рост ху-









Сверху: плакат худ. Клуциса „Страна должна знать своих героев" и худ. Елкина—посевной плакат. Внизу: плакаты худ. Д. Хартфильда „Затмение на освобожденном Рейне" и „Левые социал-демократы или Саксонский урод"

(К статье В. Костина „Фотомонтаж и механистические ошибки „Октября")

дожников фотомонтажа, **их** явное **стремление** преодолеть **старые**, формалистические установки. Но в целом эта ведущая группа художников не освободилась еще на сегодня и от формалистических и от механистических ошибок, которые имели место в теории и практике художественного общества «Октябрь». Творческие, художественные, идеологические и политические ошибки «Октября», носителями которых были и наши художники-фотомонтажисты—Клуцис, Сенькин, Елкин, Кулагина,—были выявлены и разоблачены РАПХ, однако по отношению к фотомонтажу и к работам группы фотомонтажистов не было достаточно полной критики. Доклад Клуциса и прения по нему в Комакадемии в октябре 1931 года лишний раз только подтверждают, что художники фотомонтажа и на сегодня повторяют в теории и на практике основные ошибки «Октября».

Ошибка «Октября», заключающаяся в об'явлении гегемонии архитектуры в пространственных искусствах, группой Клуциса повторяется немного на другой лад в объявлении гегемонии фотомонтажа.

«Говорить о гегемонии какого-либо вида пространственных искусств—значит скатываться на позиции буржуазного формалистического, идеалистического искусствознания, это значит утверждать, что стиль — не социальная функция, а система внешних признаков, формальная категория». Так РАПХ определила всякое стремление протащить в ведущие виды искусства какой-либо отдельный вид искусства. Группа Клуциса не поняла этот пункт рапховской платформы, когда говорит, что «фотомонтаж создал новый тип советского политического плаката, который на данном участке времени **является ведущим»**, что фотомонтаж вообще «является **наиболее жизненным,** смелым и сильным революционным искусством в СССР».

Вторая ошибка «Октября», заключающаяся в установке на буржуазное искусство последних десятилетий, в установке на «индустриальное» «техническое» искусство, сводящая на нет разницу между социалистической и капиталистической культурой, искусством и техникой, также имеет место в творческих установках группы Клуциса.

На докладе в Комакадемии Клуцис, требуя новых методов оформления стенгазеты, агитплаката, красного уголка, заявил: «Таким методом оказался фотомонтаж», «самое слово выросло **из индустриальной** культуры (монтаж машин, монтаж турбин)», «**машинная** индустрия, последовательно проводящая **механизацию ручного** труда, проникает и в **технику изобразительного искусства»**, наконец, «фотомонтаж—новое искусство, основанное на **машинной индустрии,** последних достижениях полиграфии, науки и техники и искусства».

Эта неклассовая, чуждая пролетарской идеологии установка на «**машинное искусство»**, заменяющее «кустарный» «ручной труд», т. е. непосредственное, живое творчество, сказалось, конечно, и в художественной практике этой группы.

Третья ошибка «Октября», заключающаяся в отрицании станкового искусства, еще имеет место на сегодня у группы фотомонтажистов.

На этом же докладе в Комакадемии Клуцис уверял аудиторию, что «фотомонтаж был выдвинут самой жизнью... в силу отсталости, аполитичности, медлительности **старых видов искусства** (живопись, рисунок, гравюра)», и дальше: «фотомонтаж создал новый тип плаката, который на данном участке времени является ведущим, в то время как **другие виды плаката** (графический, живописный) находятся до сего дня в плену у капиталистической рекламы». Здесь к явному стремлению протащить фотомонтажные плакаты, как единственно нужный советскому искусству тип плаката, примешивается сознательная или несознательная клевета на все агитационно-плакатное искусство СССР, видите ли, еще находящееся «в плену у капиталистической рекламы». Здесь мы видим прямую перекличку с разбитыми лефовскими теорийками Кушнера в литературе, также об'являющими труд писателя-художника «аполитичным», «медлительным», «кустарным».

Из этих основных теоретических ошибок б. группы «Октябрь» и группы Клуциса вытекают и соответствующие творческие плоды, и другие, может быть, менее выявленные и характерные, но несомненно имеющие место ошибки; в частности—нетерпимое отношение ко всем другим группам и художникам-фотомонтажистам, пренебрежительное отношение к попутчикам, отсутствие самокритики, элементы групповщины и проч.

Творческая практика этой группы, получившая за последнее время поддержку некоторых работников Изогиза, но не нашедшая достаточно живого отклика в массах, содержит в себе, наряду с известными достижениями, наряду с хорошими отдельными плакатами, также целый ряд механистических, отрицательных элементов.

Мы уже говорили о первых фотомонтажных работах у нас в Союзе в 1919 — 20 годах, явившихся как результат формальных исканий «левых» художников. К ним принадлежит и работа Клуциса «Динамический город», которую он характеризует как «эксперимент введения новых реальных материалов».

Приблизительно до 1924 года наш фотомонтаж не выходил из этого экспериментального использования фото, как нового вида фактуры-материала.

Начиная с 1924 года, фотомонтаж развивается в оформлении книг, где его применение было, по существу, очень узким, заключающимся в большинстве случаев в монтировании на развороте 2-х, 3-х документальных фотографий, и только после (в 1930—31 гг.) были выпущены книги, где фотомонтаж использован более активно и широко, в частности «Марш молодых» худ. Сенькина.

За последний год вышло не мало плакатов Клуциса и его группы, которые позволяют говорить об их достоинствах и недостатках, об ошибках творческого метода и общего направления.

В начале этой статьи **мы показали,** как художники-фотомонтажисты в **своих теоретических установках еще влачат** ошибки «Октября» и **упорно** за них цепляются. Несомненно, что ошибки в творчестве группы Клуциса являются следствием механистических установок в теории; они вытекают из недиалектического, примитивного понимания явлений; отсюда вытекает их взгляд на соцстроительство вне связи с классовой борьбой, отсюда все плакаты худ. Клуциса построены по одной схеме — лозунг, фото, сильно увеличенное, фото, мало увеличенное, большая плоскость цвета.

Вследствие совершенно механистического использования этих элементов, содержание разных плакатов заранее облекается в однажды найденную схему. Поэтому, несмотря на разную лозунговую тематику, по существу все плакаты Клуциса сделаны на одну и ту же тему (плакаты: «К ленинским дням», «СССР — ударная бригада», четырехлистный плакат—портрет т. Сталина и т. д.). Художник не решает темы, не вскрывает ее, а подводит к одной, самой общей. Нет конкретизации темы. Обходятся трудности ее классового разрешения для отдельных участков социалистического строительства. Например, в плакате о кадрах нужно было показать классовую сущность проблемы кадров, откуда можно взять кадры, что это за кадры и как их нужно использовать. Клуцис избегает этого. Конечно, гораздо легче дать несколько больших фигур, бесконечное количество маленьких, посадить домну или кран, решая любую тему, любое задание.

Самый процесс построения фотомонтажа у Клуциса происходит механически. Вырезаются, клеются, подгоняются оказавшиеся под рукой фотографии. В плакате к ленинским дням, например, вырезан угол плотины и в него прямо вмонтирован кусок из самых разнообразных по размеру и по своему характеру фото (очевидно, группа ударников). Ленин в этом же плакате взят с одной из известных фотографий, но к нему приделана поднятая рука, при чем выражение лица, самая поза явно не соответствуют нарочито навязанному, указывающему движению руки.

В другом плакате также случайно и ненужно повернут в сторону портрет т. Сталина.

В плакате «СССР — ударная бригада» случайно обрезаны головы пролетариев колоний, долженствующие обозначать революционное движение в колониях. Вообще ни в одном плакате Клуциса вы не найдете законченного выразительного движения — все случайные обрывки, случайные, обрезанные куски фото.

Массу Клуцис изображает мертвой, обезличенной, в виде бесконечно нагроможденных повторяющихся голов.

В плакатах Клуциса нет показа классового врага. Клуцис расправляется с ним, употребляя выражение Маркса по поводу гегелевской философии, тем, что «показывает ему спину». Эта особенно важная ошибка группы Клуциса почти совершенно обесценивает большие пафосные фотомонтажные плакаты, совсем не показывающие сопротивления классового врага, не вскрывающие его лица, не ориентирующие массу на борьбу с ним.

Показ социалистического строительства у Клуциса не идет дальше домен,

кранов и плотин. Этот обычный арсенал показа нашего строительства в их голом, ограниченном виде на сегодня нужно считать явно недостаточным и неверным.

Художественный, живой образ, возникающий из диалектического понимания действительности, ничего общего не имеет со схемой, мертвым, сухим перечислением отдельных элементов. В работах Клуциса и его группы превалирует именно это схематическое перечисление далеко не всех необходимых элементов и без их живой диалектической связи, без возведения их в большой художественный образ.

В связи с этим, следует указать на работы немецкого революционного художника - фотомонтажиста, члена КПГ, Джона Хартфильда, лишенные всякой схематичности, насыщенные бьющим классовым, политическим содержанием, выраженным в острой, образной форме.

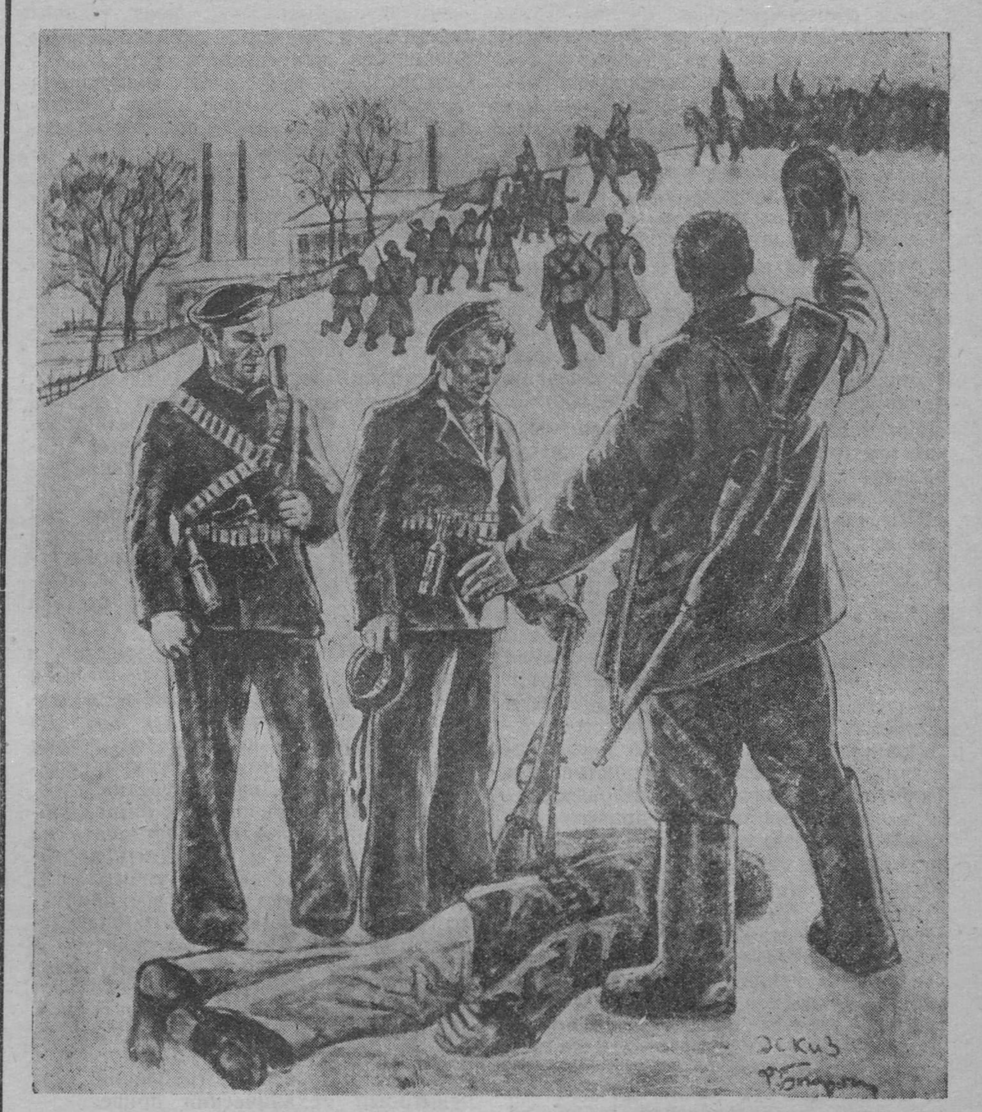
Сопоставляя, перенося фото из одной среды в другую, он как бы оперирует отдельными кусками жизни, показывая их зрителю в этих кричащих, бьющих, образных сопоставлениях. В этом—основная разница между нашим и немецким революционным фотомонтажем. **Группа Клуциса подгоняет фото под тему. У Хартфильда фото и тема неразрывно связаны между собой.** Эта как бы несущественная разница приводит к тому, что работы Клуциса теряют в своей выразительности, в своей действенности, в своей художественной значимости. Это — логические, но схематические построения случайных фото, впечатление от которых может по существу быть таким же, если бы о них, не показывая, рассказывать зрителю.

Было бы, конечно, неправильно не видеть тех достижений, которые имеет наш фотомонтаж и в частности группа Клуциса. Ее заслуга заключается в том, что с предельной настойчивостью она внедряла этот вид искусства в нашу художественную практику, что в своих работах она иногда отходит от общей схемы, давая более или менее высококачественные плакаты и книги. Таковы, например, плакат Клуциса к перевыборам в советы или четырехлистный плакат с портретом т. Сталина, который подает портрет вождя не изолированно, не в академической рамке, а в атмосфере строительства, на фоне рабочих масс; наконец, некоторые фотомонтажные книги. Все это говорит за то, что группа Клуциса может включиться в действительно нужное нам образное, большое политическое искусство, но ее работе мешают механистические ошибки, от которых она отказалась на словах, но которые еще довлеют над ней, которые мешают ей перестроиться.

Нужно больше самокритики, больше терпимости к тому, что не «наше», нужно большее изучение и использование опыта немецкого революционного фотомонтажа, нужна сосредоточенная работа над своим мировоззрением, над диалектико-материалистическим пониманием нашей действительности.

Только став на этот путь, наш фотомонтаж сможет выполнить требования, пред'явленные партией в мартовском постановлении ЦК о плакате.

ХУДОЖНИКИ ГОТОВЯТСЯ К ВЫСТАВКАМ



Ф. Богородский — Нашли товарища (рисунок к картине)



Л. Старков — Чистка соваппарата

ОБ ОДНОЙ РЕАКЦИОННОЙ ЛИКВИДАТОРСКОЙ ТЕОРИИ

За последний год на фронте искусств пролетарские отряды под руководством партии вели успешную борьбу с классово-враждебными и чуждыми пролетариату установками, с защитниками этих установок в пролетарских рядах, с правыми и «левыми» оппортунистами, с притуплением большевистской бдительности к враждебным теориям, с гнилым либерализмом.

Ассоциацией пролетарских художников как пролетарским отрядом на фронте изобразительных искусств проведена значительная и успешная борьба с чуждыми антипролетарскими теориями. В частности разоблачены механистические ошибки «Октября».

Установки «Октября» разгромлены и как организация он фактически не существует, но было бы вреднейшей ошибкой полагать, что эти разоблаченные буржуазные теории не имеют еще классовой базы и весьма энергичных выразителей и защитников ее.

Основная ошибка «Октября» заключалась в недооценке, а по существу в отрицании идеологической сущности изобразительного искусства, в замене идеологического техническим. Ликвидаторская сущность этой установки и творческая практика октябристов, исходивших из нее, особенно много навредили в области производственных искусств. Наиболее полно и развернуто изложены их позиции по вопросам производственного искусства и особенно в области текстиля.

Здесь мы имеем группу больших и малых теоретиков, развивающих в разных вариантах более или менее полно и откровенно эти установки: это — Эйхенгольц, Аркин, Перепелицын, Кудрявцев и др. Вождем их безусловно следует признать Федорова-Давыдова; ему следует отдать пальму первенства в доведении этой теории до ее логического конца, до полного отрицания идеологической образной сущности искусства в целом и в области текстиля в частности. На разборе основных положений статьи Федорова-Давыдова «Искусство текстиля», помещенной в печальной известности октябристском сборнике «Изофронт» — «Классовая борьба на фронте пространственных искусств», под редакцией П. И. Новицкого, мы и хотим остановиться.

Основное положение Федорова-Давыдова по вопросам искусства в области текстиля сводится к следующему: ...«Основная же его (текстиля. **Я. Ц.**) роль заключается в удовлетворении определенных материально-бытовых потребностей». И дальше: «сам по себе текстиль делается для того, чтобы из него шить одежду, а не для того, чтобы на нем изображать. Мы и хотим эмоционально воздействовать **только** (подчеркнуто мною. **Я. Ц.**) через выполнение этим текстилем основных социально-бытовых функций»[1]. Может вначале показаться странным и неясным, почему Федорову-Давыдову понадобилось такое бесспорное утверждение об основной роли текстиля, но дальше это начинает разъясняться. Устанавливая противоречие между утилитарными социально-бытовыми функциями текстиля и образно-идеологическими функциями искусства в нем, он его благополучно разрешает, ликвидируя искусство, ибо что иное может обозначать заключительная фраза приведенной нами выдержки. Ведь Федоров-Давыдов достаточно ясно подчеркивает, что **только** через выполнение текстилем утилитарных социально-бытовых функций он хочет чувственно воздействовать... Очевидно, для него нет никакой качественной разницы между классовым воздействием на нас искусства силой классового образа и воздействием любой бытовой вещи.

Федоров-Давыдов хорошо понимает, что его теория рассматривает текстиль не только как вещь, удовлетворяющую наши материально-бытовые потребности, но и как произведение искусства (это ясно хотя бы из того, что на протяжении всей статьи он исключительно старательно занимается ликвидацией этого «злосчастного» искусства), ведь иначе и незачем апеллировать к художникам со статьей «Искусство текстиля».

Откинув по существу искусство и логически развивая свои положения дальше, он должен признать полезность и необходимость для нас не только ткани, из которой мы делаем всякую одежду, но и других предметов нашего быта, как табуретка, стол, обувь и пр., и признать за ними свойство эмоционально воздействовать на нас, а стало-быть и их считать произведениями искусства. Так уничтожается спецификум искусства, все предметы быта превращаются в произведения искусства, а производители их — в художников. Чувствуя, что получается неладно, Федоров-Давыдов начинает описывать заячьи круги, запутывать: «эмоциональное воздействие путем текстиля не есть простое воздействие в процессе бытового потребления, как некоторый механический привесок, — ношу брюки, а кроме того, еще брюки на меня идеологически воздействуют. Брюки должны быть так оформлены и рисунок (даже рисунок! **Я. Ц.**) текстиля должен быть таков, чтобы он подчеркивал роль, назначение данного костюма, помогал этому костюму в оформлении человеческого социального поведения, а через это социальное поведение человека перевоспитывал прежде всего его привычки, его манеры, воздействовал на его идеологию через его ассоциативный аппарат»[2]. Стало быть, по Федорову - Давыдову, выходит, что не всякий предмет быта является произведением искусства, не всякий костюм, а лишь такой, где сама конструкция костюма, его оформление подчеркивают его назначение. Отсюда задача художника-текстильщика как работника идеологического фронта заключается в том, чтобы давать такое оформление ткани, которое, будучи использовано для определенного вида одежды (а это должно быть заранее предусмотрено), подчеркивало ее утилитарные свойства для того, чтобы ясно было, что это костюм рабочий, а не выходной и для определенной работы, в определенном цеху. Оставаясь на позициях старых взглядов т. Маца, что каждый предмет материального быта становится искусством при акцентировании его утилитарных, вещественных, конструктивных и т. п. сторон, Федоров-Давыдов так же, как и т. Маца в прошлом, механически уничтожает качественную разницу между произведением искусства и «искусно» сделанной вещью.

По мнению нашего автора, костюм и текстильный рисунок как органическая составная часть его, штучная ткань и пр. должны оформлять общественное поведение человека, например, чтобы он, садясь в трамвай, не толкался, не давил своих соседей, чтобы, сидя за общим столом в общественной столовой, не мешал другим обедать (кстати, последний пример приводит сам автор) и т. д. Изготовленные таким образом по рецепту Федорова-Давыдова текстильный рисунок и костюм в целом, мебельная ткань определенного назначения, штучная ткань и т. д., удовлетворяя определенные социально-бытовые потребности широких масс трудящихся, вместе с тем..., можно подумать, должны «объединять чувства, мысли и волю этих масс, подымать их» (Ленин). Нет, не эти ленинские задачи ставит Федоров-Давыдов перед искусством в области текстиля. Федоров-Давыдов считает основной задачей подчеркнуть роль и назначение данного предмета нашего быта, помочь оформить социальное поведение, а через это перевоспитывать широкие массы трудящихся Советского Союза, прежде всего их привычки, манеры и менять их идеологию через ассоциативный аппарат. Нам полностью судить о состоянии ассоциативного аппарата Федорова-Давыдова трудно, но в проведении своей основной линии он достаточно логичен и последователен. Отрицая идеологическую сущность и роль текстильного рисунка, он низводит его к эстетскому декоративно-конструктивистскому элементу в костюме. Задачу художника он сводит к тому, что «должно быть организовано цветовое и зрительное отношение — швы, пуговицы и отдельные рабочие части...» и дальше «если для работы нужно застегнуть на пуговицу, то нужно их сделать, а если делается обшлаг, если делается петля, — их художественно нужно выполнить, чтобы была подчеркнута их работа»[3]. Задачи художника вычерчены весьма исчерпывающе, комментарии излишни. В припадке откровенности Федоров-Давыдов вдруг выбалтывает все, что у него на уме. Он прямо заявляет, что вообще «рисунок может быть, но его может и не быть (пожалуй, и здесь комментарии излишни. **Я. Ц.**), рисунок может быть изобразительным, а может быть и неизобразительным, но этот рисунок есть всегда один из элементов художественного оформления, **наряду с работой над качеством ткани** (подчеркнуто мною. **Я. Ц.**), наряду с работой над ворсировкой ткани, над приданием этой ткани лоска, плотности, глянцевитости или матовости, над вопросами окраски ткани, над теми моментами, которые должны быть теснейшим образом связаны с

[1] Стр. 81

[2] Стр. 81.

[3] Стр. 95.

функциями вещи, подчеркивая и разъясняя эти функции вещи»[1]. Федоров-Давыдов не понимает, что если текстиль не имеет рисунка, то он предметом искусства не является.

Федоров-Давыдов не хочет понимать разницы между текстильным рисунком как идеологической сущностью и технологическими качествами ткани. Это его утверждение еще раз подтверждает его основную задачу: заменить искусство, как специфическую область классовой идеологии, техникой, технологией, производством вещей. Буржуазный функционализм и вещизм так и прут. Чтобы иметь полное представление о «научной марксистской» теории искусства Федорова-Давыдова в области текстиля, пожалуй, представляет интерес заслушать его постановку вопроса о теме в текстиле, его «расширенное» понимание, что такое тема в текстиле. «Тема текстиля — это тема в костюме, тема в оформлении внутреннего быта. Это — прежде всего — определенный вид костюма или обстановки для определенного вида социально человеческих достижений, для определенного вида человеческого поведения. **Характер, типы человеческого поведения — вот тема для бытового текстиля, вот** тема для искусства костюма»[2] (подчеркнуто мною. **Я. Ц.**).

Совершенно естественно, что, ликвидируя искусство как идеологию и заменяя его техникой и технологией, наш автор разрешает вопрос темы в области текстиля — в духе, ничего общего с марксизмом-ленинизмом не имеющем. Вопрос тематики в искусстве и текстиле в частности он ни в какой мере не связывает с мировоззрением, не понимая неразрывности темы и мировоззрения (такой постановки вопроса для него, как ликвидатора искусства, вообще не существует).

Правильное, классовое, партийное раскрытие темы не меняется от того, делаем ли мы это в станковой картине, фреске, плакате, ткани и т. п. Вопрос же о конкретной среде, органической частью которой должно являться изоискусство, например, архитектура, внутреннее оборудование, мебель, костюмы и пр., конечно, не может определять основного ведущего начала в искусстве, его идейного содержания по той простой причине, что и архитектура, внутреннее оборудование, костюм и пр., являясь искусством, точно так же определяются классовой идеологией. Здесь наш автор вопрос об учете конкретной обстановки, который является, конечно, обязательным для художника, как одно из условий максимальной выразительности и эффективного воздействия, превращает в основу, в ведущее начало. Нужно иметь в виду, что иногда пролетарскому искусству приходится вступать «в борьбу с обстановкой».

Так, например, пролетарская фреска может и должна бороться с буржуазной конструктивистской архитектурой. Конкретная обстановка искусства превращается у Федорова-Давыдова в нечто самодовлеющее, фетишизируется.

Федоров-Давыдов не обходится без того, чтобы не стукнуть себя в грудь и кое-где не сказать об идеологической роли текстиля и даже поклясться именем текстильного рисунка, но все это служит дымовой завесой, укрывшись за которой Федоров-Давыдов стряпает свою классово-враждебную теорию.

Подведем итоги.

Федоров-Давыдов хочет ликвидировать искусство, идеологическую сущность искусства в целом и в текстиле в частности, для чего он весьма длинно и скучно рассуждает об ограниченных возможностях применения искусства в текстиле, а потом откровенно заявляет, что рисунок в текстиле «может и не быть», считая и в этом случае текстиль предметом искусства.

Идеологическую сущность производственных искусств и текстиля в частности он отождествляет с технологическими качествами ткани, с ворсировкой, лоском, плотностью, глянцевитостью или матовостью ткани и т. д. Этим самым Федоров-Давыдов показывает свое полное непонимание качественного отличия искусства как особой формы классовой идеологии от технологических свойств вещей и предметов быта. Здесь наш автор по существу повторяет известный выверт А. А. Богданова, «подправлявшего» Маркса и утверждавшего, что «общественное бытие и общественное сознание, в точном смысле этих слов тождественны»[3]. Эту попытку Богданова Ленин оценил как... «очевидное искажение этих **материалистических** основ в духе **идеализма**»[4] (подчеркнуто Лениным).

Исходя из этих своих положений, Федоров-Давыдов перед искусством в области текстиля ставит задачи — «воздействие через разъяснение и подчеркивание свойств, качеств и предназначения данной вещи[5], т. е. сводит все задачи и роль искусства к конструктивно-декоративному эстетству. Конечно, Федоров-Давыдов перед художником-текстильщиком, обладающим оружием образа, не ставит задач участия в политической классовой борьбе, участия в борьбе за построение социализма. Из этих же установок вытекает его теория поглощения искусства текстиля искусством костюма, исчезновение художника-текстильщика и появления вместо него художника костюма. Из основных положений нашего автора вытекает и трактовка темы в текстиле, **отнюдь не как задания** идеологического, связанного неразрывным образом с мировоззрением, а как чисто утилитарного, социально-бытового.

Федоров-Давыдов в своей статье по форме «на рубль амбиции, на грош аммуниции» под «левыми» трескучими фразами протаскивает буржуазные ликвидаторские теории конструктивизма, функционализма и вещизма в производственных искусствах и в текстиле, в частности, и, подобно всем установкам б. «Октября», имеет своими исходными позициями ошибки Фриче и замаскированный идеализм А. А. Богданова.

Ведь, надо полагать, не случайно на 32 страницах своей статьи Федоров-Давыдов, излагая тоном ученого мужа свою чуждую абстрактную схематичную теорию, ни разу не упоминает о марксистско-ленинском мировоззрении, о методе диалектического материализма, ни разу не упоминает о классовой борьбе, а ведь сборник называется «Классовая (!! **Я. Ц.**) борьба на фронте пространственных искусств».

Борьба, разоблачение и окончательное уничтожение этих вредных ликвидаторских установок в области искусства и в текстиле в частности являются одним из условий правильного и успешного развития пролетарского изоискусства.

Мы остановились подробно на разборе теории Федорова-Давыдова, потому что в ней наиболее полно и открыто изложены взгляды, пропагандируемые еще и сейчас определенной группой работников в области производственных искусств и текстиля в частности. Ничего самостоятельного и оригинального они не представляют. Одни в основном в завуалированной форме варьируют эти же теории (см. доклад Аркина в газ. «Голос текстилей» от 24 марта 1931 г.), другие беспомощно, ученически излагают их частично (Кудрявцев, Перепелицын. См. их статью «О новом рисунке в текстиле» в журнале «Известия хлопчатобумажной промышленности» № 8 за август 1931 г.).

Эйхенгольц, еще вчера утверждавшая, что «одежная ткань не может быть использована для агитационных целей и не должна служить фоном для рисунка с тематикой в литературном смысле»...[6] сегодня, пытаясь «перестроиться», начинает отступать и, милостиво соглашаясь на допущение эмблематических изображений, по существу опять-таки всячески протаскивает старые ликвидаторские установки б. «Октября», ведя борьбу за всемерное изгнание концентрированных образных моментов из области текстиля под лозунгом всепокрывающей «эмблематики», «специфики текстиля», а не то и просто вспоминая свое прошлое, развязно выступает против агитационной роли текстиля с лозунгом «о том, что ткань—не учебник политграмоты...»[7]. И это как раз после выступления делегации работниц Краснознаменной Трехгорной мануфактуры, рапортовавшей областной партийной конференции о том, что «мы пропагандируем в узорах наших тканей идеи коллективизации, индустриализации, обороны страны».

Враждебные ликвидаторские теории в области изобразительных искусств за последнее время достаточно разоблачены и разгромлены, и чем быстрее будут убраны с пути последние их обломки, продолжающие еще тормозить наступательное движение пролетарского искусства, и чем быстрее ряд журналов и газет лишат «проповедников» этих теорий своей трибуны, тем полнее изоискусство сможет включиться в борьбу за грандиозные, всемирно исторические задачи, поставленные партией в год победного и досрочного завершения первой пятилетки и в наступающую вторую пятилетку перед рабочими и колхозными массами.

---

[1] Стр. 82.
[2] Стр 92—93.
[3] А. А. Богданов. Статья «Развитие жизни в природе и обществе». 1902 г. Из псих. общ., стр. 51.
[4] Ленин, том XIII, стр. 265, изд. третье, ГИЗ, 1928 г.
[5] Стр. 81.
[6] Е. Эйхенгольц «Проблема массовой одежды», «Изофронт».
[7] Газета «Советское искусство» от 2/II 1932, Эйхенгольц «Язык текстиля».

Н. ПОЛУЭКТОВА

ЗА ПРАВИЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ В ТЕКСТИЛЬНОМ РИСУНКЕ!

Текстильный рисунок — один из самых отсталых участков изофронта. В четвертом, завершающем году пятилетки текстильный рисунок находится еще на такой стадии развития, которая на других участках искусства является уже давно превзойденным этапом.

Соотношение борющихся сил на этом узком участке изофронта ясно определилось только к моменту создания текстильной секции РАПХ. Основным содержанием борьбы художников-текстильщиков была борьба с буржуазным текстильным рисунком, борьба с консерватизмом и реакционными силами, активно отстаивавшими старый текстильный рисунок с его мещанской идеологией, энергично сопротивлявшимися изменению рисунка в соответствии с новыми культурными запросами пролетарского потребителя.

Эти задачи сейчас усвоены основной массой художников-текстильщиков и всей текстильной промышленностью. Они отражают требования широких масс. Характерно выступление работницы Трехгорной мануфактуры на московской партконференции: «Мы делаем теперь сами искусственный шелк, мы пропагандируем в наших узорах тканей идею коллективизации, индустриализации и обороны нашей страны».

Однако в момент поворота текстильного рисунка лицом к соцстроительству, в момент утверждения пролетарского содержания текстильного рисунка нашлись «теоретики», протаскивающие под трескучими фразами чуждые нам левацкие теории, ведущие к ограничению, выхолащиванию, извращению идейного содержания текстильного рисунка. «Левый» фронт об'явил о своем существовании декларацией ОХТ (общество художников-текстильщиков). Высокий напыщенный стиль, фразы о стопроцентном служении соцстроительству, о революционной тематике не могли прикрыть идейной никчемности этой декларации.

Каковы же пути текстильного рисунка по ОХТ? Оказывается, что «применяемые способы художественного оформления ткани не дают достаточного простора для выполнения композиции соответственно грандиозным замыслам нашей эпохи». Поэтому только применение средств электро-радио-химической и другой техники может спасти текстильный рисунок. «Мы за техническую реконструкцию текстильного рисунка», провозглашает декларация, и поэтому «главной задачей» ОХТ считает «содействие успешному выполнению промфинплана по линии качественных показателей».

Однако наряду с этой главной задачей авторы декларации считают «обязательным для себя активное участие в общей работе по созданию пролетарского стиля». И «только тогда эмоциональная сила текстильного рисунка будет полностью подчинена задачам строительства, когда наряду с советской тематикой будет создан соответствующий ей стиль». Итак, без «стиля» текстильный рисунок не сможет помочь соцстроительству. А пока «мы будем стремиться использовать в своей работе путем критического усвоения все достижения советской и западной культуры». С точки зрения какой критики ОХТ хочет подойти к советской культуре? Такие перлы не в единственном числе. Вот еще один: лозунг «искусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию», обязует нас с особым вниманием изучать национальные формы искусства народов СССР и сопредельных стран» (т. е. капиталистических).

Постановка на первое место технологических задач, формальная трактовка текстильного рисунка, отрыв стиля и формы от содержания текстильного рисунка, безграмотная трактовка задач искусства, непонимание законов творчества,—вот чем характеризуется декларация ОХТ. И вместе с тем в ней нет ни слова о том, что является главнейшими задачами изоискусства и текстильного рисунка в частности. Ни слова о партийности в искусстве и о превращении текстильного рисунка в орудие агитации за генеральную линию партии.

Декларация ОХТ не родилась случайно. Она явилась отражением классово-враждебных сил на фронте изоискусства. Она является бездарным и безграмотным переизданием «октябристских» теорий, пересыпанных заплесневелыми староахровскими отжившими лозунгами.

Кающийся «Октябрь» еще не до конца осознал свои ошибки по отношению к производственному искусству. «Октябристские» теории особенно прочно свили себе гнездо в производственном искусстве, и их вредность особенно сильно сказывается на практике. Участок производственного искусства особенно беден теоретическими силами, и поэтому на безлюдье и Федоров-Давыдов—теоретик. Остановимся на разборе теории Федорова-Давыдова и его подголосков.

1. Теория Федорова-Давыдова интересна тем, что в ней, как в зеркале, отразились все вывихи и уродства «Октября».

2. В основе положений Федорова-Давыдова лежит забракованная даже и «Октябрем» порочная теория «смешения функций идеологического и эмоционального воздействия, которые несет образная форма вещи с утилитарно-бытовыми функциями вещи, лишенной такой формы».

Дадим слово Федорову-Давыдову: «Мы и хотим эмоционально воздействовать только через выполнение этим текстилем основных социально-бытовых функций. В этом же процессе выполнения текстилем социально-бытовых функций рисунок является одним из составных элементов художественного оформления, задача которого проводить эмоциональное воздействие через раз'яснения и подчеркивание свойств, качеств и предназначения данной вещи».

«Рисунок (на текстиле) может быть, но его может и не быть,... но этот рисунок есть всегда один из элементов художественного оформления наряду с работой над качеством ткани, наряду с работой над ворсировкой ткани, над приданием этой ткани лоска, плотности, глянцевитости или матовости, над вопросами окраски ткани, над теми моментами, которые должны быть теснейшим образом связаны с функциями вещи, подчеркивая и раз'ясняя эти функции вещи». («Изофронт», стр. 82, под ред. Новицкого). «Организация, практическая бытовая организация социалистического быта—вот основная задача текстиля в костюмной и декоративной ткани. А путем организации социалистического быта осуществляется организация поведения коллективного человека, и через эту организацию поведения перерабатываются характер, психика и переживания человека. Такова революционная, организующая роль текстиля и текстильщика-художника».

Предоставим слово для критики Федорова-Давыдова т. Новицкому, творцу этой «октябристской» теории, сейчас отказывающемуся от своих вредных механистических ликвидаторских установок.

«Основой этой установки является вульгарно-механистическое противопоставление быта мировоззрению, вещи идее, представление об искусстве как о средстве непосредственного изменения действительности путем создания утилитарных вещей, максимально целесообразных по своему техническому качеству и своей бытовой пригодности» («ЗПИ», 11—12). Следствием такой установки неизбежно явилось то, что «искусство переставало быть орудием политической борьбы и политического воздействия, переставало быть активным фактором классовой борьбы» (Новицкий, там же).

Посмотрим, какова революционная роль текстиля по Федорову-Давыдову.

Ткань—не самоцель: она—средство для костюма. Костюм тоже не непосредственная утилитарная цель.

«Костюм человека, в данном случае тракториста, должен быть вкомпанован в машину, тракторист не должен сидеть, как седло на корове»... («Изофронт», стр. 95).

Костюм физкультурника «должен быть вкомпанован в пейзаж» (стр. 97, там же). Наконец, найден идеал социального поведения человека, его характера, психики и переживаний. Найдена цель человеческого существования! «Человек должен вкомпановы-

ваться в пейзаж» (стр. 95, там же). Такова практическая, бытовая организация социалистическаго быта по Федорову-Давыдову. Федоров-Давыдов пошел еще дальше «Октября». Он и не ставит вопроса о политической действенности текстиля. «Всякий сюжетный или бессюжетный рисунок выполняет вторичную роль в текстиле потому, что роль эмоционального воздействия и тем более логического воздействия на потребителя есть вторичная роль в работе текстиля, основная же его роль заключается в удовлетворении определенных материально-бытовых потребностей». «Зачем вообще покупать занавеску, на которую нужно истратить 3 рубля, тогда как на эти три рубля плакатов можно купить сто штук».

Чего вообще ждать от Федорова-Давыдова, если для него конечной целью художественного оформления является «вкомпановывание человека в пейзаж». Для него важнее всего, «что тракторная колонна с рабочими в колхозе, если мы в идеале считаем труд радостным творчеством, должна производить понятное, красивое впечатление». У Федорова-Давыдова нет и намека на задачу текстиля в классовой борьбе. Он вообще разрешает проблему «оформления психики общественного человека»—человеческой психики вообще. Недопустимо формалистически подходит Федоров-Давыдов к оценке новых советских текстильных рисунков. Ему они кажутся «провинциальными, менее художественными и потерявшими лучшие, наиболее передовые и художественноценные качества» по сравнению с заграничными текстильными рисунками. Проблему искусства текстиля Федоров-Давыдов не только не разрешает, но запутывается сам, заканчивая свой «анализ» безнадежной тавтологией: «Процесс художественного оформления есть всегда процесс создания идеологических ценностей». Статья Федорова-Давыдова, безусловно, является венком на могилу «Октября».

Остановимся на разборе еще одного «текстильного» теоретика т. Аркина, родившего «теорию эмблематики». Согласно этой теории, «сюжетный рисунок для одежной платяной ткани должен быть отвергнут». Вместо него может быть только эмблематический рисунок: «Это всевозможные наши тексильные рисунки, которые построены в композиционном отношении на эмблеме либо советского государства—серп и молот,—либо эмблеме индустриального колхозного труда, всевозможных индустриальных мотивов, части машин, орудия производства, эмблемы реконструктивного процесса (?! Н. П.) и т. д. Если сюжетный рисунок для одежной ткани не подходит, то эмблематический должен быть признан вполне приемлемым, если избежать ошибок: плохое выполнение эмблем» [1].

Главное, по мнению т. Аркина, — эмблема не должна быть навязчива. «Навязчивость сыграет противоположную роль».

Аркин может гордо пожинать плоды своей теории. Она положена в основу работы Художественного совета при Хлопчатобумажном об'единении. Руководители совета дали ей ход. Так, в «Известиях хлопчатобумажной промышленности» № 8 они пишут:

«...представляется возможным художнику-производственнику развернуть советскую тематику не по плакатному принципу с человеческими фигурами, а по принципу эмблематического рисунка, отражающего наше строительство, темпы выполнения пятилетки и культурно-бытовые изменения, ведущие к задачам построения социализма. Эмблематический рисунок с темой индустриальнаго труда, орудий производства, реконструкции сельского хозяйства и пр. Такой рисунок может быть подходящим к современности при условии, если он имеет форму не натурального трактора, а т о л ь к о н а м е к н а т р а к т о р, который заставил бы зрителя думать о колхозе и агитировать за колхоз». Такие «намеки» особенно охотно принимаются и поощряются Художественным советом ХБО в текстильном рисунке. В чем же здесь дело? Кому и для чего нужна такая страусова политика в текстильном рисунке? Почему текстильный рисунок должен бояться «навязчивости»? Ясно, на чью мельницу льет воду теория, стыдливо прячущая советскую тематику, ограничивающая содержание текстильного рисунка только композицией различных эмблем.

Почему т. Аркин, устанавливая, «что в любую эпоху, на любой стадии общественного развития, в любой классовой общественной формации текстиль и одежда всегда выражали, как и другие элементы материально-бытовой культуры, определенное классовое содержание», обходит это классовое пролетарское содержание для советского рисунка, ограничивая это содержание невинными эмблемами.

Теория эмблематики Аркина, безусловно, является следствием недоучета, недопонимания идеологическаго воздействия текстильного рисунка силой его изобразительных средств. Текстильная секция РАПХ оценила эту теорию как левацкую по-существу, ведущую к ликвидации идеологической сущности текстильного рисунка, препятствующую созданию текстильного рисунка — агитатора за генеральную линию партии (резолюция текстильной секции РАПХ от 15/II 32 г.). Отрицание идейной сущности текстильного рисунка подтверждается и тем выводом, который делает т. Аркин: «Острейшей проблемой попрежнему является проблема художественного руководства в текстильной промышленности... с этим связан вопрос о кадрах рисовальщиков... Здесь нужно повторить с особой силой лозунг «лицом к технике» в отношении всех наших художественных кадров, работающих в области текстиля».

Не является ли грубейшей ошибкой со стороны Аркина сведение задач художественного руководства только к технике? Не стремится ли он ликвидировать идеологическую роль текстильного рисунка?

Тов. Аркин является работником Комакадемии, а от Комакадемии мы должны требовать правильной постановки проблемы текстильного рисунка.

Известно, что «без революционной теории не может быть революционной практики». Теория, отрывающаяся от классовой практики, теория, игнорирующая задачи классовой борьбы, неизбежно становится реакционной теорией. Так получилось со всеми перечисленными теориями. Ни одна из них не ставит правильно задач текстильного рисунка, все они игнорируют классовую борьбу пролетариата, затирая идеологические и выдвигая на первый план технологические качества текстиля, расценивая текстиль как предмет материально-бытовой культуры, отрывая производственное искусство от общего фронта пространственных искусств.

Текстильный рисунок следует рассматривать, как одно из звеньев в общей цепи пространственных искусств. Перед текстильным рисунком в период завершения первой пятилетки в нашей стране стоят те же задачи, что и перед всем изофронтом. Насыщение текстильного рисунка пролетарской идеологией, создание классово-действенного текстильного рисунка—агитатора за генеральную линию партии, борьба с мещанской идеологией в текстильном рисунке, борьба со всеми попытками снизить идеологическое значение текстильного рисунка, борьба с приспособленчеством, с хвостистскими идеологически чуждыми настроениями—таковы боевые задачи, которые стоят перед художниками-текстильщиками.

Пресловутая теория прикладничества «левыми» загибщиками превращена в жупел, который пугает людей, плохо разбирающихся в искусстве.

Мы не боимся «рабской зависимости» от станкового искусства. Текстильный рисунок исторически появился значительно раньше станкового искусства и всегда был орудием классовой агитации и классового господства. Текстильный рисунок по форме и содержанию во все исторические периоды был самым тесным образом связан с изоискусством, являлся неразрывным целым в общем комплексе «стиля».

Мы не противопоставляем текстильный рисунок станковому искусству; все творческие достижения пролетарского изоискусства должны быть использованы в текстильном рисунке.

Здесь уместно было бы привести слова Безыменского: «Величайший вред принесет тот, кто будет противопоставлять один вид художественного оружия другому. Смешон тот, кто на войне не пользуется и трехдюймовкой, и пулеметом, и винтовкой, и наганом, и штыком». («Правда» «Самое главное»).

Вместе с тем необходимо учитывать специфические особенности текстильного рисунка, которые вытекают из применения текстиля в быту, из технологических качеств ткани и технологических условий выполнения рисунка на ткани. Текстиль имеет свои специфические изобразительные средства и возможности, которые отличают его от станковой картины, плаката и т. п. Но спецификум текстиля ни в коем случае не может итти вразрез с идейным его содержанием. Только через овладение диалектико-материалистическим творческим методом, через включение текстильного рисунка в классовую практику, через овладение техникой и технологией текстильного рисунка, через учет применения текстиля в быту художник-текстильщик сможет действительно создать текстильный рисунок, соответствующий нашей эпохе.

---

[1] Выступление т. Аркина на совещании по текстильному рисунку, созванному газетой «Голос текстилей» в марте 1931 г.



Рис. № 1. Маска Папы римского, сделанная из перевернутой корзины из-под бумаг. Руки подымаются и опускаются по способу дергунчика. Глаза — банки из под консервов, с пробитыми круглыми отверстиями-зрачками. Митра (головной убор папы) укрепляется на днище; делается она из картона, вырезанного по способу № 1 или № 2. По линии а—б следует сделать легкий надрез, чтобы картон правильно погнулся. Воротник может быть сделан из любой бумаги, например, газеты. Способ укрепления частей смотри подробно на рис. 2.

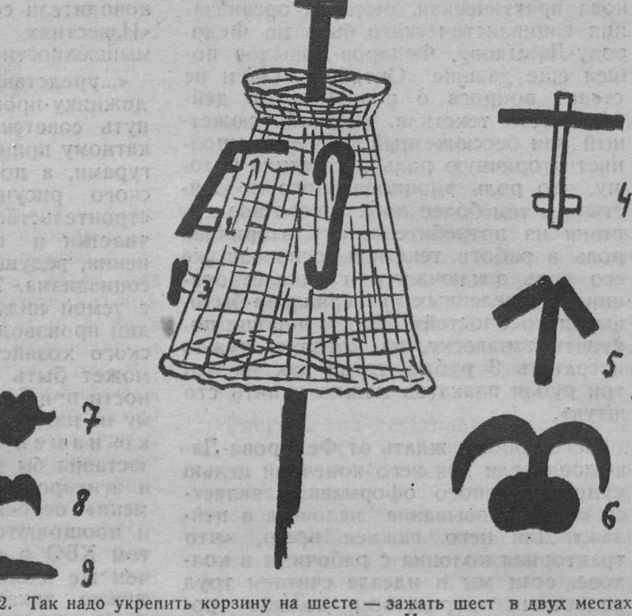


Рис. 2. Так надо укрепить корзину на шесте — зажать шест в двух местах в крестовину, твердо прикрепленную к корзине. Нос, рот и глаза относятся от поверхности корзины посредством кубиков, на которых они укрепляются (1, 2, 3), 4, 5, 6—различные формы носа, 7, 8, 9—различные формы рта.

Г. БУШМЕЛЕВ и М. САМОРОДСКИЙ

КАК ОФОРМИТЬ КОЛОННУ ДЕМОНСТРАНТОВ

Как и все виды искусств, декоративное оформление должно быть подчинено интересам социалистического наступления пролетариата. В изобразительных моментах декоративного оформления должны найти полное, яркое и агитирующее выражение борьба за промфинплан, успехи социалистического соревнования, ударничество, социалистическое переустройство сельского хозяйства, борьба за новый быт и нового человека социалистического общества.

Революцию в деле декоративного оформления нужно начинать с оформления массовых празднеств и оформления политических кампаний и демонстраций. Именно здесь в первую очередь оказываются непригодными старые театральные камерные формы, писанные декорации, бутафория (в плохом смысле этого слова) и т. д. И именно поэтому овладение искусством оформления пролетарских массовых празднеств и политических кампаний требует своих энтузиастов, своих художников, овладения мастерством. К сожалению, до сих пор этим искусством плохо владеют и художники-профессионалы и рабочие-художники.

Очень уместно сейчас сказать о том, как можно практически оформить демонстрацию, оформить колонну, как делать карнавальные маски.

Прежде всего, конечно, оформителям демонстрации или колонны необходимо исходить во всех частях своего творческого замысла из основной идеи оформления. Должны быть учтены условия оформления: профессионально-производственные особенности колонны, маршрут и т. д. В то же время нужно выяснить все элементы, которые войдут в оформление колонны: лозунги, карнавальные маски, фигуры, движущиеся установки (всякого рода транспорт) и др.

Каждый лозунг должен найти свои место, форму и свое изобразительное выражение. Помещаемые здесь фото наглядно показывают возможность построения лозунга и увязку его с общим ритмом колонны. Недопустимо выполнение лозунга помесью шрифтов «славянского с китайским», когда всякого рода ухищрения и «заковыки» мешают читать лозунг не только малограмотному, но и хорошо грамотному человеку.

При самодельном выполнении карнавальных масок неопытными оформителями имеющиеся под рукой материалы очень часто не используются рационально, как готовые элементы образа, а используются лишь, как материал внутренний, как материал каркасный, на который нанизывается еще много различных материалов, из которых лишь последние являются лицом данного образа. Это очень утяжеляет маску и не дает, обычно, острого наилучшего решения. При правильном же подходе все имеющиеся под рукой материалы (предметы) могут и должны служить одновременно каркасом и лицом маски. Например, корзина из под бумаги берется как голова, глаза сооружаются из консервных банок или бутылок, стружки изображают волосы, вставляется шест — и маска готова (смотри рисунок).

Такой способ сооружения карнавальных масок дает широкие возможности применения всякого утильсырья и отбросов данного производства. Старые корзины, рогожи, тряпки, бутылки, консервные банки, обрезки железа, отработанные электролампочки, стружки, войлок и масса другого материала—все это становится средствами для сооружений достаточной агитационной и художественной убедительности.

Умение предельно использовать материал остается основным правилом и при оформлении движущихся транспортных установок. И здесь, конечно, прежде всего нужно исходить из основной идеи оформления, из политического замысла. Но другой стороной правильного решения образа для транспорта всякого вида (авто, трамвай, велосипед, телега, сани) будет, удачное использование характерных конструктивных элементов данного транспорта.

Например, при оформлении автомашины радиаторы могут быть использованы как глаза, и с добавлением носа и ушей автомобиль превращается в определенную маску. Используя динамические возможности транспорта путем соединения с колесами подвижных частей оформления, можно получить интересные двигающиеся образные сооружения. Например, посредством сединения рычагов можно передать движение от колеса к фигуре, которая будет вертеть шарманку («шарманка капиталистической прессы»).

Примером остроумной подачи политического образа является использование настоящего катафалка с карнавальной фигурой для темы «Похороны обезлички». В основу своей работы художник должен положить четкий политический план действия демонстрации или инсценировки. Например, колонна демонстрантов должна отобразить шесть условий т. Сталина или выполнение промфинплана на конкретном заводе или, например, массовая инсценировка должна показать борьбу за хозрасчет, «встречный-сменный» и т. д.

На основе политического плана составляется режиссерский план или



Рис. № 3. Маска бюрократа, сделанная из корзины для бумаг. Вместо волос—книга с циркулярами. Уши—входящий и исходящий пакет. В руке—телефонная трубка, в другую можно вложить перо. Если корзина прозрачна, ее можно оставить такою же или заклеить внутри цветной бумагой. Детали могут быть любой расцветки и должны быть достаточного об'ема, чтобы выделиться на корзине

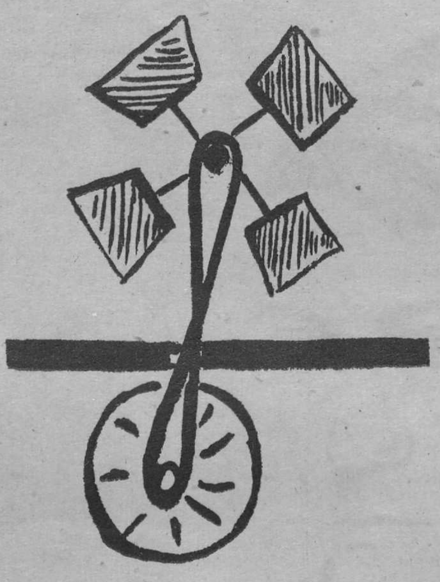


Рис. № 4. Способ передачи движения от колеса к конструкции, установленной на телеге

сценарий, учитывающий маршрут движения, количество демонстрантов, разбивку их по группам, обстановку по пути движения (дома, площади и т. д.).

По этому плану должны приступить к работе художники, осуществляя его в изобразительных формах.

При оформлении фасада здания основным недостатком нужно считать неуменье использовать архитектурные особенности здания. Оформление сплошь и рядом делается само по себе и является пристройкой, «притычкой» к архитектуре здания. Бесчисленные метровые куски плохо написанных лозунгов и фанерных плакатов, выглядящих заплатами на здании, никак не могут считаться ценной декоративной формой для большого политического содержания. Дешевенькие цветочные гирляндочки, чрезмерное увлечение окантовкой зданий ведут к пестроте, к иллюминации в плохом смысле этого слова.

Необходимо отметить имеющуюся до сих пор скучную стандартность оформления большинства красных уголков.

Четкий общий план — обязательное условие всей декоративно-оформительной работы. Партийные, комсомольские, профессиональные организации, ячейка Осоавиахима, клубные изокружки — вот организации, которые должны разработать общий план оформления и обеспечить его реализацию.

Хороший работоспособный изокружок, группа рабочих художников, связывающих всю свою работу и программу занятий с задачами социалистического строительства, — одно из условий постановки декоративно-оформительной работы на предприятии.

Вторым условием нужно считать внимательное заботливое отношение партийных и профессиональных организаций к работе изоячейки, заботу об изоискусстве не в дни подготовки к массовому празднеству, а повседневно.

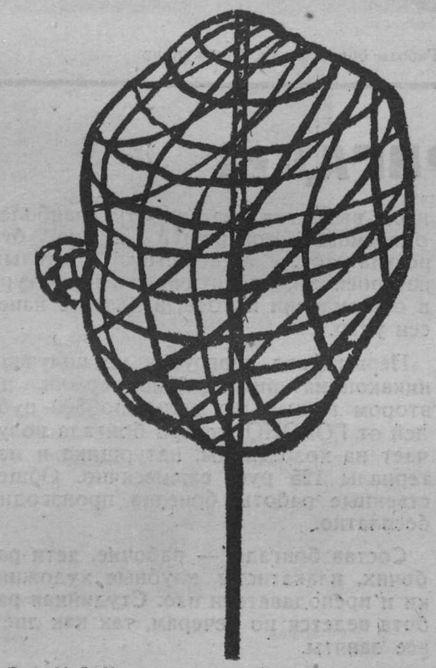


Рис. № 5. Каркас из проволоки для маски, например, Карла Каутского (профиль). Каркас обклеивается бумагой, от трех до пяти слоев, для чего употребляется клейстер. Потом маске дают высохнуть, после чего ее раскрашивают и наклеивают детали — волосы, колпак и т. д., смотря по эскизу

ЗА ПЛАНОВОСТЬ И ЧЕТКОСТЬ В РАБОТЕ ПО ОФОРМЛЕНИЮ ПРАЗДНЕСТВ!

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА В ПРЕЗИДИУМ ГОРИСПОЛКОМА ОТ АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНОГО УПРАВЛЕНИЯ МОССОВЕТА, СОВМЕСТНО С ФОСХ.

Опыт организации художественных оформлений прошлых празднеств и кампаний обязывает нас ставить вопрос перед президиумом Горисполкома о коренной реорганизации дела оформления предстоящих юбилейных празднеств в сторону непрерывной в течение года плановой подготовки к ним на принципах хозрасчета и ответственности отдельных организаций и лиц.

Необходимо указать на ряд организационных и практических недочетов, которые, в конечном счете, выражались в несоответствии произведенных затрат людской энергии и материалов с получаемым низким качеством оформлений. Основными недочетами прошлой работы являются:

1. Крайнее запаздывание начала подготовки, изокомиссия работала обычно по четыре декады, оперативная работа укладывалась в 2-декадный срок.

2. Поздние разработка тематического задания художниками и утверждение проектов (часто за 5 дней до праздника) ставили работу в исключительно тяжелые условия.

3. Привлекалось и нерационально использовалось 500—700 человек художников, большинство которых работало не по специальности и было оторвано от основной работы, нанося убытки своим предприятиям.

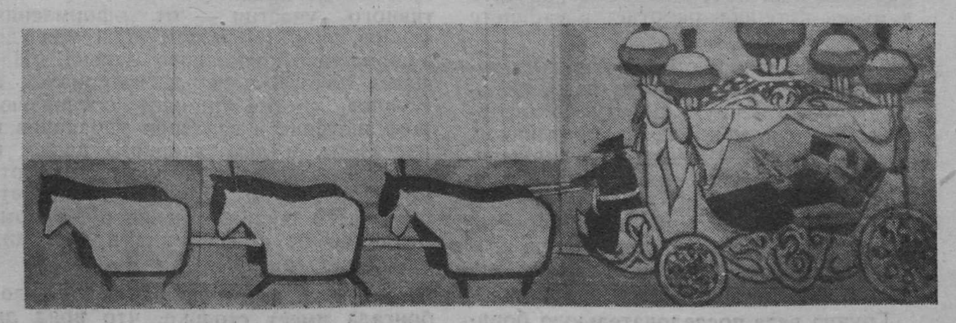
4. Неплановое снабжение материалами всегда затрудняло снабжение организации, материал поступал в распоряжение работающих слишком поздно и не всегда в требуемом ассортименте.

5. Метод организации штабов крайне нежелателен, во-первых, потому что слишком много занимает художников на организационной работе (50—60 чел. в центральном штабе и 10—в районных штабах) и, во-вторых, работа штаба прекращается в день праздника, и все сделанное, оставаясь без хозяина, используется как утиль. На этом теряются десятки тысяч рублей.

Имея целый ряд вполне конкретных предпосылок, как-то: организованное архитектурно-планировочное управление, наличие изофабрики П. К. и О., Фабвир и организованный в ФОСХ сектор политкампаний, с другой стороны, учет прошлых ошибок и недочетов в оформительской работе и огромные расходы,—АПУ и ФОСХ просят президиум Горисполкома организовать этот важный участок работы.

АПУ ФОСХ

[1] Докладная записка, предложенная АПУ и ФОСХ и поддержанная Мособлрабисом, дается в сокращенном виде.



А. Шляхтин „Похороны капитализма"





Дворец культуры в Чите, галлерея ударников. Работы бригады худ. Сверкунова

СВЕРКУНОВ

ОПЫТ ОДНОЙ БРИГАДЫ

Ко дню открытия районной конференции профсоюзов в г. Чите бригада художников оформила галлерею лучших ударников, которая была размещена в основном клубе Читы — Дворце культуры.

Галлерея состоит из 28 портретов, размером несколько более натуральной величины, сделанных угольным карандашом. Выступление бригады в условиях города, достаточно отдаленного от культурных центров, имело крупное значение, как поворотный этап в сторону повышения внимания к изобразительным искусствам со стороны местной партийной, советской общественности.

Нелишне осветить историю возникновения и развития этой бригады — историю борьбы за место художников в социалистическом строительстве в условиях далекой окраины.

Три года назад группа в 5—6 человек художников-самоучек объединилась при местном Доме работников просвещения, потом перешла работать в музей и теперь работает в кабинете изо.

Помимо студийной работы (натурщик, композиция), группа несет большую общественную работу по оформлению революционных праздников, политкампаний. Вначале ее не признавали, не замечали ее работы, отдавали явное предпочтение халтурщикам; клубы оформлялись неумело, в расчете на вкус обывателя. Инициатива изогруппы встречала обычное «увяжем, согласуем, нет денег, нет материалов».

Группа вела последовательную борьбу через местную печать, шаг за шагом отвоевывая позиции на фронте изо, выдвигая на работу наиболее одаренных товарищей и не без результатов. Мещанству, отсталым настроениям, аполитичности и халтуре в оформлении клубов, в плакате нанесен удар.

Первый год изогруппа не получала никакой материальной поддержки, на втором году было получено 500 рублей от ГОРОНО, теперь бригада получает на хозрасходы, натурщика и материалы 125 руб. ежемесячно. Общественные работы бригада производит бесплатно.

Состав бригады — рабочие, дети рабочих, плакатисты, клубные художники и преподаватели изо. Студийная работа ведется по вечерам, так как днем все заняты.

В настоящее время бригада настолько крепко вошла в общественно-политическую жизнь города, что не проходит ни одного более или менее важного политического события, в котором бригада не принимала бы самого активного участия — от оформления клубов, улиц, площадей к 1 мая до оформления колхозного ларька. Нашлась работа, нашлись материалы, а главное, многие поняли организующее значение и галлереи удраников, и изогазеты, и декоративного панно, и ярких выразительных диаграмм партконференции, и плаката, и соответствующего художественного оформления сцены и зала, где происходит какой-либо съезд.

Заявок на галлерею ударников изобригада имеет столько, что вряд ли сможет все выполнить. Сейчас бригада занята подготовкой эскизов к 1 мая.

Небезынтересен опыт с изогазетой во Дворце культуры. Сначала бригада выпускала «Листки сатиры» — стенгазету, в которой ведущую роль играла карикатура. В клубной обстановке «Листки» разрослись до размеров целой стены, а отдельные карикатуры на конкретных носителей зла — до листов газетной бумаги. Сейчас газета сменяется через каждые две недели. Изогазета и галлерея ударников притягивают массы зрителей и в значительной мере поднимают работу клуба, которая далеко не блестяща.

Бригада лишена каких бы то ни было формалистических тенденций. Пассивный натурализм ей также чужд.

Производственно-творческая работа бригады в студии — быстрый рисунок в 1—3 часа, который является основным материалом для композиции, в котором бригада стремится высказать свою мысль в наиболее простой, ясной, понятной для массового зрителя выразительной форме.

Подводя итоги работам изобригады, необходимо отметить, что ее тематика связана с борьбой за промфинплан, за реализацию шести условий т. Сталина, за обороноспособность Страны советов, со всем, что диктуется партией на данном этапе социалистического строительства. Ее работа — лозунг, плакат, диаграмма к текущему моменту, фотомонтаж, стенная изогазета, декоративное панно на улице и в клубе, конструктивные установки на площадях, портреты ударников и т. д. На материалы — клеевая краска, тушь, уголь, бумага, фанера, картон, красная материя, деревянные рейки, электросвет и т. д.

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ-ОДИНОЧЕК

Московским горкомом изо была устроена недавно выставка молодых художников-одиночек.

Работы слабы не только по своему образному (идейному) содержанию, но и по мастерству. Художникам еще много нужно учиться.

Наиболее интересную работу «Красные партизаны») представил худ. С. Маркин. Образ партизанского отряда в этой картине дан довольно хорошо. Однако в ней есть целый ряд недостатков. Особенно слаба картина в композиционном отношении: едущий на коне партизан (командир, руководитель отряда) и идущие с ним другие партизаны смотрят в разные стороны. Это значительно снижает образ картины.

Неплохую картину представила худ. Е. Седова «Узбеки за учебой». Но и в ней также имеется много недостатков. Картина осложнена излишней цветовой «красивостью», налетом экзотики, что, конечно, идет вразрез с содержанием картины. Не показана также обстановка, в которой учатся узбеки, и это тоже несколько снижает идею вещи.

Худ. А. Рублева выступила на выставке с большой работой «Аджарцы». Художница взяла худшее от ОСТ (формализм) и не взяла оттуда хорошего (хотя бы мастерства). Получилась никому ненужная экзотическая безделушка.

Совершенно безграмотную картину выставил И. Шпитонов «Завтрак на траве». Беспомощная композиция (голые женщины вокруг самовара в лесу) при абсолютно безграмотной трактовке фигур (неестественное положение рук, ног и т. д.) сопровождается «безумной» вакханалией красок (чуть ли не всех цветов радуги). Идеи в картине никакой нет. Трудно эту вещь назвать хоть каким-нибудь (даже плохим) искусством.

Нельзя назвать искусством и работы А. Соловьевой, выступившей на выставке с целой галлереей цветочков, листиков, мелких пейзажиков, небольших портретиков, под общим названием «прикладные пособия».



С. Маркин — Красные партизаны



Е. Седова — Узбеки за учебой



А. Рублева — Аджарцы



А. Первов — Пейзаж



А. Соловьева — Прикладные пособия

Н. ЧЕРНЫШЕВ

В ПОХОД ЗА ХОРОШИЕ КРАСКИ!

Призыв т. Сталина к овладению техникой обязывает художников-живописцев самым серьезным образом позаботиться о своих материалах, так как при современном состоянии художественных материалов нельзя гарантировать прочность картин.

При распределении юбилейных заказов РККА представитель Реввоенсовета со всей категоричностью предъявил художникам требования — гарантировать не только техническую грамотность в выполнении картин, но и безусловную прочность живописных материалов.

Вопрос этот назрел и встал во весь свой рост. Дальше так дело продолжаться не может. Советский художник должен иметь доброкачественные материалы. Красочные ресурсы СССР (особенно в области минеральных земляных красок) неисчерпаемы по своему качеству и превосходят красочное сырье других стран.

Почему же эти красочные богатства не доходят до художника? Почему, например, в розничной торговле Москвы нельзя разыскать самой обыкновенной охры или мумии? Кто в этом виноват?

Виноваты в этом прежде всего сами художники, не позаботившиеся о своем снабжении. С их стороны не было заявок в снабжающие органы, не было привлечено к этому широкое общественное внимание. Но, конечно, дело тут не только и даже не столько в художниках. Фабрики «Палитра» Всекохудожника и «Красный художник» Мосхимтреста действовали до сих пор совершенно бесконтрольно, причем потребляющие художественные объединения не постарались этот контроль осуществлять. Не говоря уже о том, что художнику предлагалось не то, что ему нужно, а что имелось, неряшливость приготовления материалов дошла до полной беззастенчивости. При фальсификации красок не считалось нужным указывать на этикетке, что название краски является имитацией, тогда как это проводится даже многими фирмами в капиталистических странах.

Продукция названных фабрик такова, что акварель, как правило, в кратчайший срок засыхает в тюбиках и делается непригодной к употреблению. В гуаши недостаточно связующего вещества, отчего по окончании работы некоторые краски легко сдуваются с бумаги и т. д.

В последние время многие организации и учреждения забили по этому поводу тревогу и начали принимать срочные меры к скорейшему обеспечению художников доброкачественными материалами. Мероприятия эти почти одновременно проводятся по линии Изогиза, Третьяковской галлереи и ЦК Рабис. При последнем создана комиссия из соответствующих специалистов, которой поручено в кратчайший срок представить соображения о всех необходимых мероприятиях по улучшению художественных материалов, с тем, чтобы в дальнейшем войти с практическими предложениями в правительственные органы.

Но создание подобной комиссии может дать практические результаты только при широкой мобилизации советской общественности. Наши художественные и технические журналы и газеты должны широко осветить вопросы снабжения художников материалами и вытекающего отсюда повышения технического качества художественных произведений. Не мешало бы также высказать свои соображения по затронутому вопросу и ВОКС.

Какие мероприятия необходимы для коренного улучшения качества художественных материалов? Об этом, конечно, должна сказать свое веское слово после всесторонней проработки этого вопроса созданная при ЦК Рабис комиссия. Но и сейчас уже видно, что главнейшим мероприятием должно явиться **создание единого центра, ответственного за наличие и качество художественных материалов**, и лаборатории при нем как для испытания различных художественных материалов, так и для постоянных научно-исследовательских работ.

В виде же срочных мер необходимо обязать фабрики художественных красок (особенно кооператив «Художник») ставить на этикетках точное наименование красок с указанием на них химического состава. А в случае имитации—безусловно это оговаривать. Это более всего необходимо для рабочих-художников и для студентов вузов и техникумов, мало еще знакомых с технологией красок и не всегда умеющих разобраться в фальсификации.

Затем нужно в кратчайший срок довести до советского художника (по торговой сети Всекохудожника) лучшее красочное сырье, для чего прибегнуть к помощи научно-исследовательского института минералогии, который имеет выкраски и химические анализы земляных красок большинства месторождений СССР. Не имея красочного сырья, художники лишены возможности сами приготовлять темперу, а фрескисты и вовсе лишены возможности работать без хороших земляных красок.

Необходимо также организовать советское производство, хотя бы в ограниченных размерах, таких незаменимых минеральных красок, как изумрудная зелень, окись хрома, кадмий и кобальты. Нужно дать художнику для разведения масляных красок очищенную нефть и бензин, чтобы, комбинируя их с маслами, он мог пользоваться постоянно **одинаковой** разводкой, что способствует прочности живописи. Необходимо снабдить художника сухим казеином для грунтовки холстов и приготовления темперы. И конечно же снабдить художников холстом, подрамниками, доброкачественными щетинными кистями и проч.

Наконец, необходимо провести среди художников анкету, опросив актив изофронта, в каких красках и каких художественных материалах наиболее нуждаются художники.

Ю. БЕЛЯЕВ

ИЗОКРУЖОК ЛЕНИНГРАДСТРОЯ

Переустройство Ленинграда в образцовый социалистический город вызвало развитие самостоятельных художественных кружков в строительных организациях.

Большое оживление изосамодеятельности наблюдается в тресте «Ленинградстрой», где организован изокружок, поставивший своей задачей объединить рабочих и служащих «Ленинградстроя», интересующихся изобразительным искусством и понимающих его огромную роль в деле строительства социализма.

Организация изокружка встретила на своем пути немало препятствий. Трудно было получить помещение и инвентарь для занятий изокружка. Пришлось действовать через Местком и Бюро ИТС «Ленинградстроя».

Цель кружка, уже оформившегося и приступившего к практической работе, — повысить художественную квалификацию его членов и вовлечь в самодеятельное искусство молодые кадры.

В программу занятий кружка входит: а) изучение формы (гипс), б) композиция (отношение массы, цвета и линий), в) изучение цветовой гармонии (акварель, масло, темпера), г) рисунок (уголь, карандаш и тушь), д) графика (гравюра, офорт, литография), е) применение вышеназванных дисциплин в архитектуре (перспектива, изометрия).

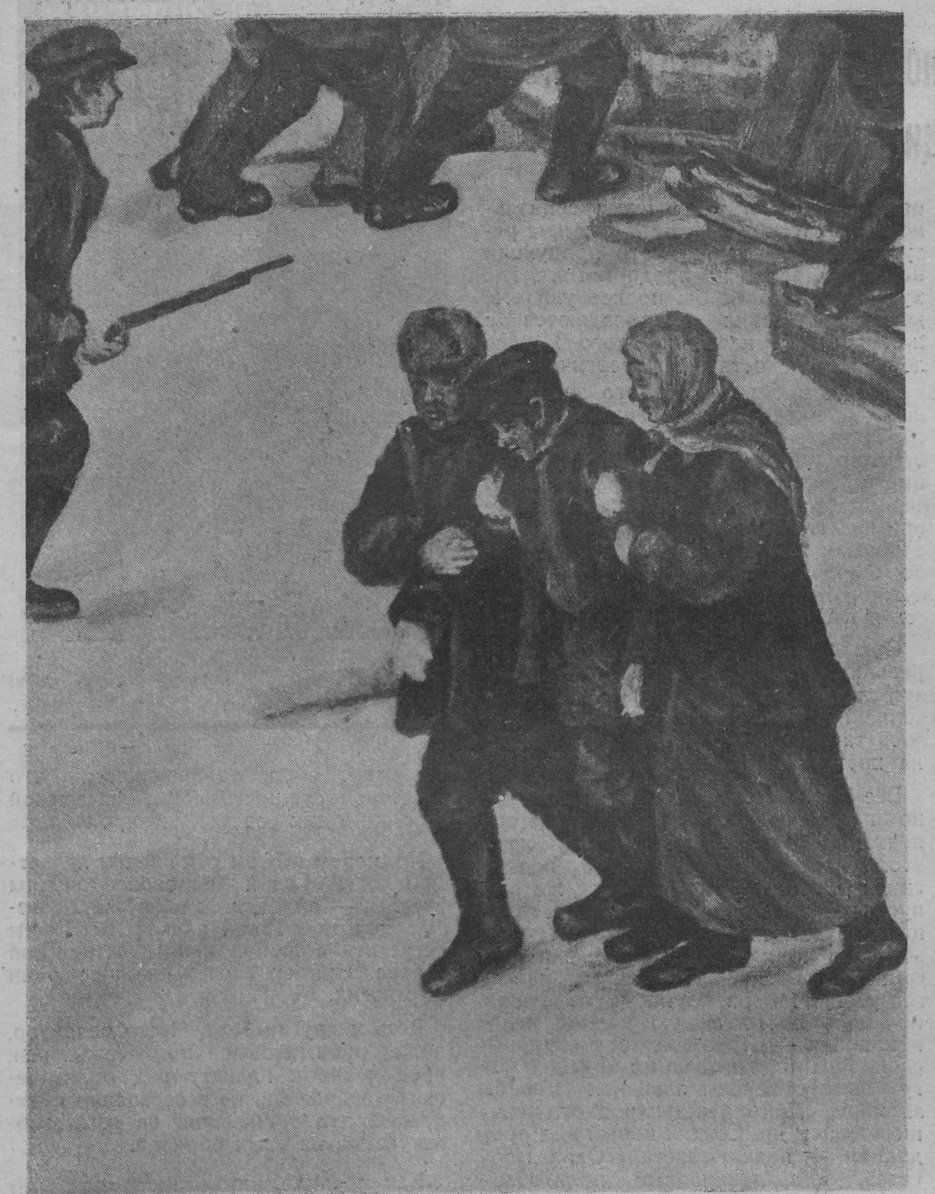
Кружок сумел найти средства для существования. Средства составляются из членских отчислений и отчислений месткома на культнужды.

Членами кружка являются рабочие и сотрудники «Ленинградстроя», продолжающие работать на производстве.

Организуются периодические отчетные выставки произведений членов кружка; изокружок участвует в строительных выставках, в оформлении газеты «Стройфронт», в художественном оформлении празднеств, в декоративных работах для красного уголка и т. д. Изокружок тесно связывает свою работу с повседневной жизнью «Ленинградстроя» и с выполнением его промфинплана.

По примеру изокружка «Ленинградстроя» создались инициативные группы изокружков на 3-м и 4-м участках ленинградского Госстройтреста и в др. строительных организациях.

ТВОРЧЕСТВО РАБОЧИХ И КОЛХОЗНЫХ ХУДОЖНИКОВ



Б. Метелкин — Деталь картины „На бар, икаде"



С. Варламов — Композиция



Я. Юдин — Ударники



И. Смирнов — Оснасцы

И. К.

ИЗОГИЗ В РЕАЛИЗАЦИИ ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК ВКП(б) О КАРТИНО-ПЛАКАТНОЙ АГИТАЦИИ

Постановление ЦК ВКП(б) от 24-го марта п. г. о картино-плакатной агитации имеет историческое значение для всего изофронта. Отмечая прорыв на участке картино-плакатной продукции и давая указания по исправлению этого участка, постановление ЦК в сущности дало указания для всего изофронта. Постановление ЦК поставило со всей решительностью вопрос о перестройке изофронта.

Перед Изогизом, в котором сосредоточивалось все издание картино-плакатной продукции, постановление ЦК ставило основной задачей борьбу за политически правильную и высококачественную в художественном отношении продукцию.

Объединение в Изогизе издания всей массовой картино-плакатной продукции возлагает на Изогиз исключительную ответственность.

Выполнение задач, поставленных ЦК партии, Изогиз не мыслил иначе, как в плане больших мероприятий общественного порядка и значения. Лишь совместно с художественной общественностью, при поддержке Изогиза широкой рабочей общественностью, возможны были те сдвиги в работе Изогиза, которые имели место за истекший год.

Самым фактом постановления ЦК партии привлекалось громадное внимание всей советской общественности к работе Изогиза. Впервые было ярко подчеркнуто значение картино-плакатной продукции, как одного из орудий социалистического строительства.

Внимание широкой общественности облегчало работу Изогиза и являлось основной гарантией правильного направления работы и превращения Изогиза в партийно-политическое издательство.

При помощи рабочей общественности НК РКИ провел, на основе постановления ЦК, чистку аппарата Изогиза, отстранив от работы ряд редакторов, консультантов и художников — конкретных виновников выпуска антисоветских плакатов и картин. Но это еще не страховало вполне от рецидивов появления такой же отрицательной продукции. Ряд мероприятий в этой области, однако, в значительной степени суживал те щели, через которые враждебная нам продукция могла проникать. К этим мероприятиям относится усиление редакторского состава политически квалифицированными работниками — усиление, однако, далеко не достаточное как по количеству редактуры, так и по подготовленности ее в вопросах изоискусства.

Громадное политическое значение имел факт создания рабочего редакционно-художественного совета, составленного из представителей крупнейших фабрично-заводских предприятий Москвы и художников. Предварительные просмотры рабочим советом продукции до ее издания давали художникам ценные указания и верные ориентировки в разрешении социально-политических тем. Еще большие результаты дал бы просмотр продукции непосредственно на предприятиях, где художники могли бы полнее увидеть, какие требования предъявляются к ним рабочим классом. Этого Изогиз добивался недостаточно энергично.

Нельзя пройти мимо того значения, которое имело для Изогиза внимание партийных, советских и профсоюзных организаций к его работе. Консультации и указания со стороны различных наркоматов, ведомств и общественных организаций по специальным плакатам, альбомам и картинам, сокращали число ошибок издательства. Работу эту нужно, однако, поставить шире и ввести в систему.

Организация общества работников революционного плаката (ОРРП), расширение базы контрактации, привлечение новых кадров художников явилось также непосредственным ответом на постановление ЦК.

Все эти мероприятия значительно подняли идейно-политическое содержание продукции Изогиза, хотя этот подъем ни в какой мере нельзя еще считать достаточным. Все же выпускаемая продукция по своей агитационно-политической актуальности за этот год поднялась на более высокий уровень. Можно указать на ряд плакатов (Дени, Моора, Клуциса), сыгравших большую политическую роль в агиткампаниях — первомайской и октябрьской. Как положительные издания могут быть отмечены альбомы: «Борьба за мир», «Лицо международного меньшевизма» и др. Создан новый вид продукции — плакат-газета («Окна Изогиза», «Международные политобзоры») — очень удачный в агитационно-политическом отношении. Выходящая продукция становится все более и более политически насыщенной, глубже в своей тематике разрешает задачи, поставленные социалистическим строительством.

Фактом исключительного значения является внесение плановости в работу издательства, в результате чего своевременно обслуживались политические кампании.

Но отнюдь не одними достижениями характеризуется пока что работа Изогиза. Она, пожалуй, в неменьшей мере определяется и недостатками. На преодоление этих недостатков сейчас должны быть направлены все силы.

Плакатная продукция все еще не отвечает требованиям политической агитации, предъявляемым к ней. Большинство художников и редакторов, работающих над плакатом, не проявляет достаточной политической грамотности и бдительности. Один зачастую дает аполитичный рисунок, другой «подправляет» его еще более аполитичным лозунгом. В результате такого соревнования создаются плакаты, которые



С. Сенькин — Фотомонтажный плакат

настолько общи и аполитичны, что классовая сущность социалистической стройки в них совершенно пропадает.

Примером в этом отношении является плакат «Гудки паровозов полны тревоги — очистим от пьянства железные дороги». Такой плакат мы можем встретить в любой капиталистической стране. Пример этот — только один из многих.

Есть и другая беда. Часто редактор, даже политически подготовленный, предъявляя к плакату ряд политических требований, не в состоянии переложить эти требования на язык изоискусства, на язык образов.

Как правило, художник чувствует себя совершенно беспомощным в части политической разработки темы. Он целиком предоставляет это дело редактору.

Художник не меньше редактора должен отвечать и за рисунок, и за текст. В противном случае он никогда не займет того места, которое ему отводится в области идеологической работы.

Те же самые болезни наблюдаются и в отношении всех других видов выпускаемой Изогизом продукции.

Очень узким местом является техническая полиграфбаза. Брак изопродукции зачастую вызывается этим обстоятельством. Вокруг этого вопроса никто не пытается создавать общественное мнение.

В самом хвосте в отношении выполнения постановления ЦК о картино-плакатной агитации плетется пресса. Несмотря на прямое требование ЦК «обязать периодическую печать наладить систематическое рецензирование выпускаемой картино-плакатной продукции», голоса печати никто не слышит.

Отв. редактор Л. Четыркин. Зам. отв. редакт. И. Енчелик. Зав. редакцией Д. Ляховец. Техред И. Иванов.
2,4 печатн. лис а, плотность шрифта 272.320 зн. Статформат 62×88. Сдано в набор 11/III. Подписано к печати 3/V.
Уполномоченный Главлита Б 21560 Изогиз № 4214 Заказ № 706 Тираж 15000 экз.
Типография газеты „Правда“, Москва, Тверская, 48.

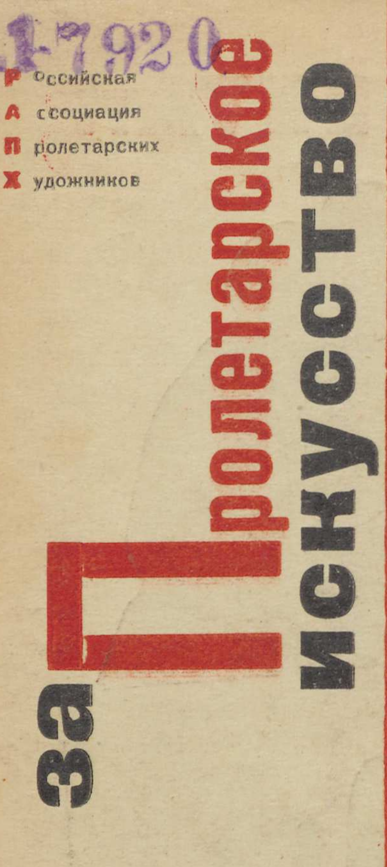
ГОТОВЬ ОТПОР ИНТЕРВЕНТАМ



ОВЛАДЕВАЙ СПЕЦИАЛЬНЫМИ ВИДАМИ ВОЕННОЙ ПОДГОТОВКИ

В. ГОВОРКОВ

ПЛАКАТ



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

на 1932 год
на 2-недельный
журнал

Объем журнала
2 печатных
листа.
Каждый номер
журнала
иллюстрируется
и имеет
цветную вкладку

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на год — 7 р. 50 к.
на 6 м. — 3 р. 75 к.
отд. номер — 35 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:
всеми местными отделениями и магазинами Книгоцентра, их уполномоченными и местными почтовыми отделениями.

Плакат-газета ИЗОГИЗА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПОЛИТОБЗОР

АМЕРИКА В ТИСКАХ КРИЗИСА

Художник БОРИС ЕФИМОВ
Стихи ДЕМЬЯНА БЕДНОГО

1931 ГОД БЫЛ ЧЕРНЫМ ГОДОМ КАПИТАЛИЗМА

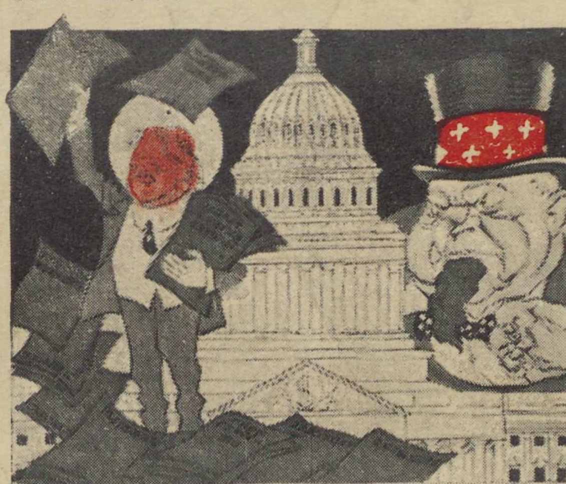
1932 ГОД БУДЕТ ГОДОМ НОВЫХ СОКРУШИТЕЛЬНЫХ УДАРОВ КРИЗИСА ПО КАПИТАЛИСТИЧЕСКОМУ МИРУ, ГОДОМ НОВЫХ ПОБЕД ПРОЛЕТАРИАТА!



КРАХ «ПРОЦВЕТАНИЯ»

Рай воплощенный капитала
Америка, — давно ли «процветала»
И «процветанием» своим была горда.
— «Власть капитала здесь тве[illegible]»
И вдруг у богачей глаза полезли на лоб.
В страну банкротств, проклятий, стонов, жалоб
Преобразилась «цветущая» страна:
Запасам золотым не та уже цена, —

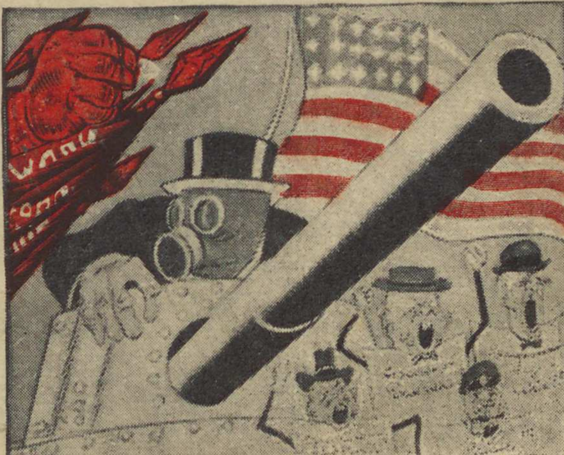
Биржевики на биржах дико вопят, —
Излишки кофе в море топят, —
Чтоб хлеб не дешевел, там хлебом печи топят.
А безработица и голод все растут
И все ужаснее вид грозового неба, —
Все громче голоса рабочих там и тут:
— «Работы!» — «Хлеба!»



АМЕРИКА — «СПАСИТЕЛЬНИЦА ЕВРОПЫ»

А, между тем, давно ль сам президент Гувер
Америку всем выставлял в пример.
На европейские нацелившись карманы:
— «Вам — кризисы, нам — барыши!»
Американские «спасительные» планы

Так были с виду хороши!
И вот — окончилась «спасительная» эра.
Утробы подвело у биржевых китов.
И капитал, освирепев, готов
Со всех чертей послать Гувера!



АМЕРИКА НА АНТИСОВЕТСКОМ ФРОНТЕ

У капитала в крахе мысль одна:
— Война!
А вот в Манчжурии варится заваруха.
Расшебаршилась там японская стряпуха
За нею вслед — придет пора —
Американские награбят повара.
А у них, чтоб не было в их стряпне конфуза,
Привлекутся др[illegible] ногтев, —
Все вместе [illegible] начнут [illegible],

Который из стороны мешает там и тут.
Начнут Москву громить, [illegible]
Для провокации Советского Союза.
Поход такой, однако, протрубя,
Взбешенный капитал [illegible] не спасет себя:
Обречено на гибель толстобрюхое,
[illegible] его ни порох, ни свинец.
Где «Зрелищность», где безумье,
А где безумье, там — конец!